TECHE
UDINE

MANOSCRITTI

FONDO PRINCIPALE

Manoscritto n. **P_MSS_1026_II**

Nel Fondo Principale sono confluiti la maggior parte dei lasciti manoscritti pervenuti alla Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi» nel corso del tempo: si tratta perciò di un fondo composito nel quale è possibile trovare manoscritti di argomento liturgico, scientifico, giuridico, botanico e altro.

Collocazione:

Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi", Udine
https://www.techeudine.it/fondo-principale
https://www.sbhu.it/

MSS.
C.O. GIOR.
RICCATI
CONTRAP.
T. II.

028

R.
TI
AP.

BIBLIOTECA COMUNALE
VINCENZO JOPPI
UDINE
N. 1026 II

Le Leggi del Contrappunto (inedito)

dedotte dai fenomeni

e confermate col raziocinio

dal Conte Giordano Riccati.

~~Nobile Trivigiano~~.

Libro Terzo.

Capitolo primo

Della Dissonanza in generale

§ 1. Se la Musica di sole consonanze fosse contenta, con la sua soverchia dolcezza sazierebbe ben presto l'orecchio, e produrrebbe nell'animo una sensazione simile a quella, che sperimentiamo nel palato, cibandoci di una vivanda priva di condimento. Quegli accompagnamenti, che si suonano per consonanti quantunque non siano tali, di cui ho fatto separatamente parola, introducono a dir vero in Musica del piccante: ma le insinuano in essa quell'agretto, che mescolato col dolce delle consonanze risvegli nell'orecchio una aggradevolissima sensazione, ella è opera principalmente delle dissonanze, di cui mi accingo a trattare; purchè siano usate con discrezione, e coll'osservazione di quelle leggi, che si stabiliranno in progresso.

Abbiamo imparato dal Capitolo primo del Libro primo, esperimentarsi consonanti quegli intervalli, le cui ragioni espresse da numeri fra loro primi non contengono numero impari maggiore del 5. Si è inoltre cavata la conseguenza, che involvendosi numeri impari maggiori del 5. si incontra nella dissonanza. Quantunque le premesse proposizioni sien vere, nulladimeno non bastano a formare una compiuta idea delle consonanze, e delle dissonanze quali il Contrappunto le adopera. Si serve la Musica di consonanze non da due, ma da tre suoni non equisoni formate, le quali costituiscono un compiuto consonante accompagnamento fondamentale o derivato, che dee considerarsi come una specie di armonica unità. Qualora si componga a due parti, e non si fanno sentire salvo che due suoni consonanti, vi si sottintende sempre il terzo. La Quinta si suppone congiunta colla Terza, la Quarta colla Sesta, la Terza colla Quinta, e colla Sesta, la Sesta colla Terza, o colla Quarta. Veggasi ciò che ho detto nel Capitolo secondo del citato Libro degli accompagnamenti consonanti. Ascendono questi al numero di sei, due fondamentali e quattro derivati, e godono la proprietà, che paragonati insieme in tutte le combinazioni i suoni, che li compongono, ne risultano sempre proporzioni, che ridotte a numeri fra loro primi,

non

non ammettono numero impari più grande del cinque. Lo stesso Capitolo parimente ci insegna, che qualunque nuovo suono non equisono ai già introdotti si aggiunga ai consonanti accompagnamenti, ne nasce indispensabilmente dal confronto con uno o più suoni consonanti qualche dissonanza, che cangia l'accompagnamento in dissonante. Un tal effetto prodotto dal suono aggiunto persuade l'orecchio a crederlo dissonante, non ostante che si riferisca o al Basso, o a qualche altra corda dello accompagnamento consonante in una proporzione, che non accetta numero dispari maggiore del 5. L'addotta riflessione ci apre la strada a formare una netta idea delle dissonanze. Riuscirà dissonante un suono, che tale si manifesta posto al confronto collo intero accompagnamento consonante, o sia con tre suoni che lo compongono, di modo che da sì fatti paragoni ne proceda almeno una proporzione, in cui abbia luogo un numero impari, che superi il 5. Dalla teorica discendendo agli esempj, egli è noto che i Maestri di Contrappunto si servono di tanto in tanto della Sesta dissonanza. Allo accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore C e G si unisca la Sesta maggiore A, onde ci si presenti l'accompagnamento dissonante C e G A. Il suono A meritamente si giudica dissonante, benchè ciò non dimostrino i paragoni C A $\left|\frac{5}{3}\right|$, e A $\left|\frac{4}{3}\right|$ colla base, e colla Terza maggiore dello accompagnamento consonante. Basta a qualificare il suono A la proporzione dissonante G A $\left|\frac{10}{9}\right|$, con cui si riferisce alla Quinta G.

Quando il secondo esempio da un accompagnamento derivato C F A di Quarta e Sesta maggiore, col quale accoppio il suono G, che lo tramuta nello accompagnamento dissonante C F G A. La dissonanza del suono G viene messa in vista non dal rapporto C G $\left|\frac{3}{2}\right|$ col Basso, ma bensì dai due F G $\left|\frac{9}{8}\right|$, G A $\left|\frac{10}{9}\right|$ colla Quarta, e colla Sesta maggiore. Quindi richiamando a memoria la verità non ha molto riferita, che qualunque nuovo

suono

suoni non agiscono a quelli, che compongono gli accompagnamenti consonanti, ad essi si aggiunga, ne risultano sempre una o più dissonanze; ne dedurremo una chiara e precisa definizione delle dissonanze armoniche usate dal Contrappunto. La dissonanza adunque è un nuovo suono aggiunto ad un accompagnamento consonante. All'accompagnamento consonante fondamentale, o derivato corrisponderà parimente la dissonanza fondamentale, o derivata; e siccome dagli accordi consonanti fondamentali nascono i derivati, così farò vedere, che dagli accordi dissonanti fondamentali traggono l'origine i derivati, che dai fondamentali ritengono la natura. Intanto fa di uopo aggiungere una circostanza alla definizione della dissonanza, acciocchè riesca interamente compiuta. Le dissonanze, che si usano in figura di condimento, debbono servire alla consonanza. E perchè nelle origini della scala naturale dei Modi per Terza maggiore, e per Terza minore non hanno avuto parte salvo che consonanze; ella è cosa chiara che le dissonanze dipenderanno come è dovere, dalla consonanza, quando si prenderanno dalla scala naturale di quel Tuono, in cui si trova la cantilena. Or ecco la definizione della dissonanza condotta alla totale sua perfezione, e squisitamente conforme a quanto si pratica in Musica. Le dissonanze sono novelli suoni uniti ad accompagnamenti consonanti proprj del Tuono, per cui la composizione raggirasi, e quali suoni si assumono dalla scala naturale del Tuono stesso. Sotto l'espressione generale di accompagnamenti consonanti si intendano compresi anche quelli, che colla rappresentanza di consonanti si adoprano, e che spesso dall'addizione di una qualche dissonanza vengono modificati.

Avverto che non di rado si uniscono agli accompagnamenti consonanti le corde artificiali del Tuono. Ma questi suoni artificiali aggiunti si fanno solamente sentire come appoggiature, e non vanno messe a conto colle regolari armoniche dissonanze, di cui presentemente trattiamo.

§ 2. Dalle cose spiegate nel precedente Paragrafo si deduce agevolmente quante sieno le specie

della

delle dissonanze poste in opera dal Contrappunto. Parlerò unicamente delle dissonanze accoppiate con accordi consonanti fondamentali; imperciocchè dimostrerò fra poco, che quelle che si uniscono ad accordi consonanti derivati, determinano accompagnamenti dissonanti, che derivano dagli accompagnamenti dissonanti fondamentali. Ascendono al numero di sette le corde naturali di un Tuono, e di queste ne occupa tre l'accompagnamento consonante fondamentale di Terza e Quinta. Ne restano oziose quattro, che colla base dell'accompagnamento consonante formano i rapporti di Settima, di Seconda o Nona, di Quarta o Undecima, di Sesta o Terzadecima. Quattro specie adunque di fondamentali dissonanze si possono ammettere in Musica. A ciascuna delle tre ultime ho assegnati due nomi dinotanti due suoni equisoni, che in Ottava si corrispondono. Vedremo in progresso, che i nomi posti in secondo luogo sono i più confacenti, e che le quattro specie di dissonanze fondamentali amano di esser chiamate Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima.

Siccome l'accompagnamento consonante fondamentale, e i suoi derivati constano degli stessi tre suoni; così egli è manifesto, che nella scala del Tuono rimangono quattro suoni, che soli possono aggiungersi tanto all'accompagnamento fondamentale, quanto ai derivati. Si congiunga il medesimo suono coll'accompagnamento fondamentale, e coi due derivati; e nascendo con ciò tre accompagnamenti formati dagli stessi quattro suoni diversamente disposti, ne segue che l'accompagnamento dissonante fondamentale contiene gli altri due, che perciò meritano il titolo di derivati. Rischiaro la faccenda con un esempio. S'unisca all'accompagnamento consonante perfetto G B D g h d di Terza maggiore e Quinta, ed ai suoi derivati B D g h d, D g h d il suono F, e ci si presenteranno i tre accompagnamenti dissonanti G B D F g h d, B D F g h d, D F g h d, fra i quali il primo, che è fondamentale, e si chiama di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, comprende manifestamente in se

stesso

stesso il secondo, ed il terzo, che per tale ragione assumono il nome di derivati. Non lascio di osservare, che dal nostro accompagnamento fondamentale si deduce un altro derivato F g h d mentre ha origine dall'usare il suono dissonante F in qualità di Basso, omettendo i suoni più gravi G, B, D equisoni ai corrispondenti in Ottava g, h, d. Ho qui parlato succintamente degli accompagnamenti derivati dal fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, riserbandomi a trattarne colla debita distinzione ne' Paragrafi alla Settima destinati contenuti nel Capitolo secondo.

§. 34. Il preparare le dissonanze mitiga sì fattamente la loro acrimonia, che senza un tale artifizio la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima non si potrebbero ammettere nelle composizioni di Musica. Che cosa sia preparazione della dissonanza si è per me superiormente spiegato (Lib. I. Cap. 2 § 14.) nella seguente maniera. Quel suono, che accoppiato all'accompagnamento consonante perfetto produce la dissonanza, si fa che abbia luogo nell'antecedente consonante accompagnamento, o corrispondendo alla base di questo in Unisono o sia in Ottava, o formando colla stessa base Terza, o Quinta, o qualche loro replicazione. Con ciò il suono dissonante non arrivando nuovo, il senso non se ne accorge tanto, quanto se ne accorgerebbe, se fosse introdotto all'improvviso e senza preparazione. Aggiungo presentemente, che la Settima minore, dissonanza conforme vedremo sommamente privilegiata, ed altresì la Settima diminuita, che colla rappresentanza della Settima minore sempre si pone in uso, servono non di rado a preparare la dissonanza di più pungente natura. Avverta chi legge, che per opera della preparazione il suono dissonante è una continuazione dell'antecedente suono consonante, o dissonante meno austero, e privilegiato; di modo che si introduce la dissonanza preparata col mezzo dell'Unisono, metodo fra tutti il più semplice.

Nella preparazione, e nella introduzione delle dissonanze fa di uopo aver riguardo ai tempi buoni e cattivi della Battuta. Quattro combinazioni si presentano alla mente, ch'io prendo ad esaminare. Osserveremo

se

se siano tutte sostanzialmente fra loro diverse, noteremo i varj gradi della loro perfezione, ed aggiungeremo delle riflessioni intorno all'uso ampio, o ristretto, che ne fa il Contrappunto. Sembra adunque potersi la dissonanza preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo buono; preparare in tempo buono, ed introdurre in tempo buono; preparare in tempo buono, ed introdurre in tempo cattivo; preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo cattivo. La prima maniera è l'ottima. Appoggiandosi il tempo cattivo al susseguente tempo buono, l'orecchio gli paragona l'uno coll'altro distintamente, e si accorge con evidenza, che il suono dissonante preparato è una continuazione del preparante, e che la dissonanza è cagionata dal seguitare a tenersi anche nel nuovo accordo quel suono, che le servì di preparamento. Secondo questo primo metodo la preparazione potrà cadere nel secondo tempo di una Battuta a due tempi, nel secondo, e nel quarto di una Battuta a quattro tempi, ed altresì nel terzo di una Battuta a tre tempi. Conseguentemente la dissonanza corrisponderà o al primo tempo della mentovata Battuta, o al terzo tempo della Battuta a quattro tempi. Passo al secondo modo, il quale si accorda col primo, quando fra i due tempi buoni, che si scelgono per la preparazione, e per l'introduzione, ci sta collocato un tempo cattivo di mezzo; attesochè in tal caso la preparazione comprende il tempo cattivo, e quindi si verifica che la dissonanza si prepari in tempo cattivo, e si introduca in tempo buono. Che se i due tempi buoni sono l'uno all'altro contigui, come succede nella Battuta a tre tempi, che principia con due tempi buoni; in tal circostanza ci si presenta un secondo metodo meno perfetto, e differente dal primo di preparare, e di introdurre la dissonanza. Distintissimo è il paragone del tempo cattivo col susseguente tempo buono; perchè quello cade sopra di questo, e resta per dir così sostentato. Con assai minore chiarezza si confrontano insieme il tempo buono ed il seguente tempo cattivo; imperciocchè movendosi questo verso il tempo buono, che gli vien dietro, richiede ciò la principal attenzione dell'anima. Media infra due si è la

distinzione

dissonanze, con cui si paragonano insieme due tempi buo-
ni vicini, quali sono il primo ed il secondo di una Battu-
ta a tre tempi; perchè entrambi si veggon da se. I me-
todi terzo, e quarto differiscono solo nelle apparenza. Non
si danno in veruna Battuta due tempi cattivi prossimi,
standovi sempre fra mezzo uno, o due tempi buoni. Co-
minciandosi adunque conforme al quarto metodo la
preparazione in tempo cattivo, si estende poscia alli uni-
co, o ai due tempi buoni che succedono; e perciò anche
il quarto metodo non meno che il terzo prepara la disso-
nanza in tempo buono, e la presenta in tempo cattivo.
I tempi cattivi, a cui si possono adattare le dissonanze,
gli ho enumerati poco fa, ed in tale ipotesi cadarà la pre-
parazione nei tempi buoni, che immediatamente li pre-
cedono. Abbiamo pertanto tre soli metodi, l'uno dall'al-
tro diversi. Le dissonanze si preparano in tempo cat-
tivo, e si introducono nel vicino tempo buono; o si prepa-
rano, e si introducono nei due tempi buoni vicini, cioè
nel primo, e nel secondo di una Battuta a tre tempi;
o finalmente si preparano in tempo buono, e si introdu-
cono nel prossimo tempo cattivo. I predetti tre metodi
vanno degradando di perfezione. I due primi servo-
no per tutte le dissonanze, ed il terzo può solamente
venire ad uso in riguardo alle Settime. Tutto quello
che relativamente alla preparazione, ed alla introduzio-
ne delle dissonanze ho detto dei tempi buoni e cattivi
delle Battute a due, a tre, e a quattro tempi si può
interamente estendere alle spezzature di essi tempi,
che vanno tutte considerate come Battute a due, a tre,
a quattro tempi. In questa medesima classe si collo-
chino le Divisioni in tre membri, dei due, dei tre,
dei quattro tempi delle Battute di Sestupla, di Nonu-
pla, di Dodecupla.

Essendo lecito di preparare le dissonanze colla ba-
se del precedente accompagnamento, colla Terza, colla
Quinta, colla Settima, e colla loro replicata; si capisce
agevolmente, che quattro passaggi fondamentali ci som-
ministrano di una data dissonanza la desiderata pre-
parazione. Or con qual legge si determinano i mento-
vati quattro passaggi? Eccola, e semplicissima. All'

accompagnamento

accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima si intende aggiunta quella dissonanza, che si vuol preparare. Si faccia scelta dell'accompagnamento derivato, a cui la dissonanza proposta serva di Basso, e che suole appel= larsi il rivoltamento di essa dissonanza. Con questo cangiato di Basso si paragonino i tre suoni consonan= ti, e la Settima, e ne nascono quattro rapporti, i cui nomi per esempio di Seconda, di Quarta &c. debbono accuratamente notarsi; perche' coi passaggi fonda= mentali appunto di Seconda, di Quarta &c. si adem= pierà la divisata preparazione. Anzi se la dissonanza aggiunta corrisponda in Seconda al suono che forma la Terza, o le replicazioni dell'accompagnamento per= fetto, corrisponde in Quarta al suono che forma la Quinta, o le replicazioni di detto accompagnamento &c.; si verifica l'elegante proprietà, che col passaggio fonda= mentale di Seconda la dissonanza si prepara colla Terza dell'antecedente accompagnamento, e col passaggio fondamentale di Quarta la dissonanza si prepara colla Quinta &c. Quando senz'altro aggiunto si dica pas= saggio di Seconda, passaggio di Quarta &c. si intende sempre all'insù. Vogliasi sapere quali passaggi riesca= no opportuni per preparare la Nona. L'accordo di Seconda, Quarta, Settima, e Sesta, o sia il rivoltamen= to della Nona accoppiata coll'accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima mi insegna i passaggi, che per me si vanno cercando. Nel predetto rivoltamento la Decima, la Duodecima, la Decimaquinta, la Decima= quarta replicazioni della Terza, della Quinta, della base, e della Settima dell'accompagnamento fonda= mentale si riferiscono alla Nona collocata nel Basso in Seconda, Quarta, Settima, e Sesta. La Terza adun= que del precedente accompagnamento, o qualche sua replica prepara la Nona col passaggio di Seconda; la Quinta, o le sue repliche col passaggio di Quarta; la base, o le sue repliche col passaggio di Settima all' insù, o di Seconda all'ingiù. La Settima, o le sue re= pliche col passaggio di Sesta all'insù, o di Terza all' ingiù. Non aggiungo altri esempj, riserbandomi a trattare dei passaggi, che danno preparamento alla

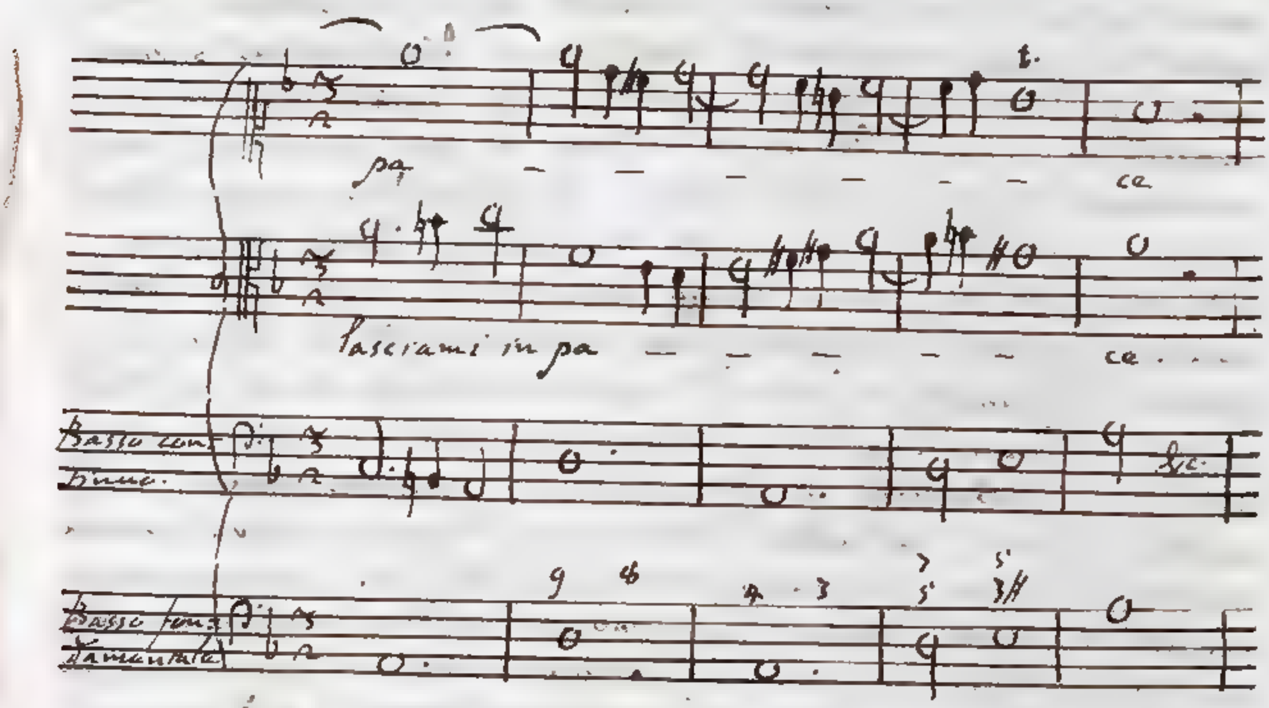
dissonanza

dissonanza, quando parlerò di ciascuna in particolare.

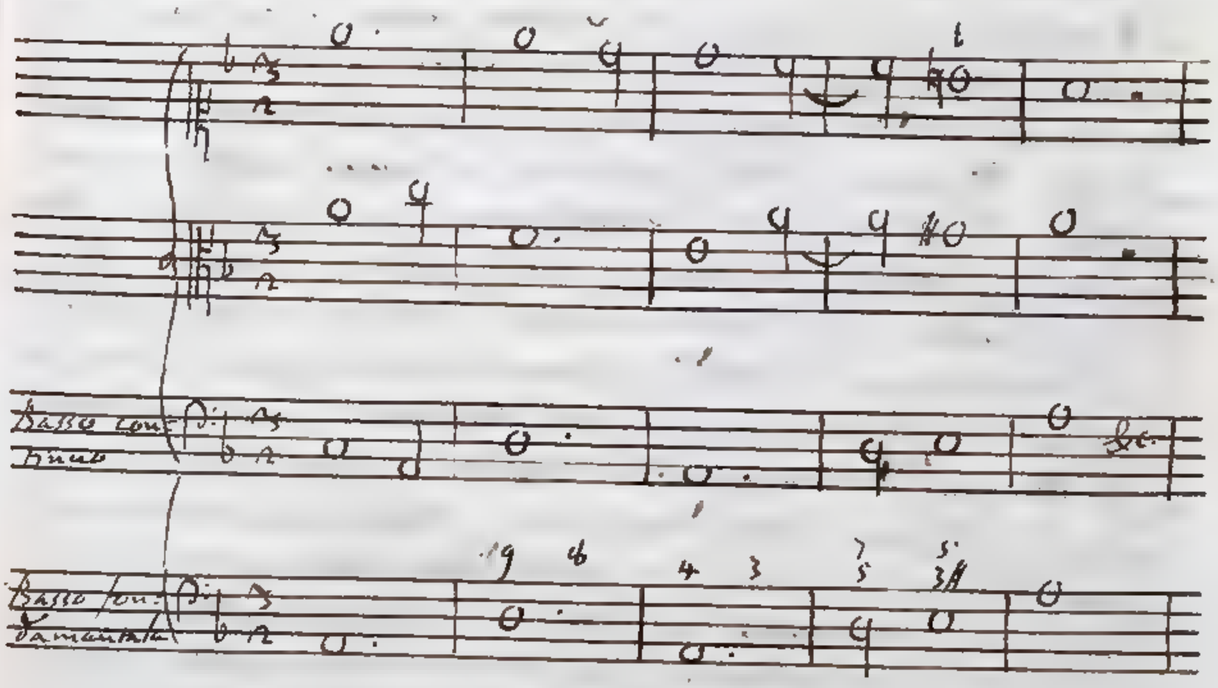
§. 4. Quanto è più lungo il tempo, per cui si fa sentire una dissonanza, tanto maggiore impressione ne riceve il sensorio. Perciò egli è di uopo primieramente aver mira al moto veloce, o tardo della cantilena. Riescirà del pari piccante la medesima dissonanza o tenuta un quarto di Battuta, che cammini celeremente, o tenuta un ottavo di Battuta, che si eseguisca con movimento il doppio più tardo. Si consideri in secondo luogo come data e costante la velocità della Battuta, ed accaderà che tanto maggiormente si noti una dissonanza, quanto una più gran porzione della Battuta verrà da quella occupata. La Settima minore, e diminuita, dissonanza privilegiata, si possono continuare una, e due Battute a due, a tre, a quattro tempi, ed anche di più. L'altre dissonanze di più austera natura vogliono usarsi con maggior riguardo. Frequentissimamente si fanno durare una porzione di tempo, o un tempo intero di quelli, che compongono le mentovate Battute. Non di rado altresì la loro durata si estende ad una intera Battuta a due tempi, o a due terze parti di una Battuta a tre tempi, o alla metà di una Battuta a quattro tempi. Egli è da osservarsi, che massimamente quando dalla introduzione della dissonanza alla sua risoluzione si contano due tempi, interpongono spesso i Maestri fra la dissonanza e il suono risolvente una, o più voci, e ne ottengon l'effetto, che non udendosi la dissonanza per tutti interi i due tempi, pizzichi meno l'orecchio. Nel numero di queste voci frapposte ha luogo molte volte quella, che dee servir di risoluzione; e quindi in sì fatti incontri qualcuno facilmente può darsi a credere, che la risoluzione segua in un tempo anteriore a quello, in cui realmente succede. Consideri chi legge il sottoposto esempio composto in tempo di Tripola, e per me trascritto dal Duetto di Monsignore Steffani: Inquieto mio cor lasciami in pace. La dissonanza Nona, e Undecima si introducono nel primo tempo della Battuta seconda, e terza, e si risolvono nel terzo: tra la introduzione, e la risoluzione si mettono due voci di mezzo, che occupano il secondo tempo della nominata Battuta, di modo

che

che ciascuna dissonanza non si senta, salvo che per lo spazio di un solo tempo. La prima delle voci intermezza si è quella, in cui seguir dee la risoluzione, che per ciò da qualcuno si potrebbe credere anticipata.

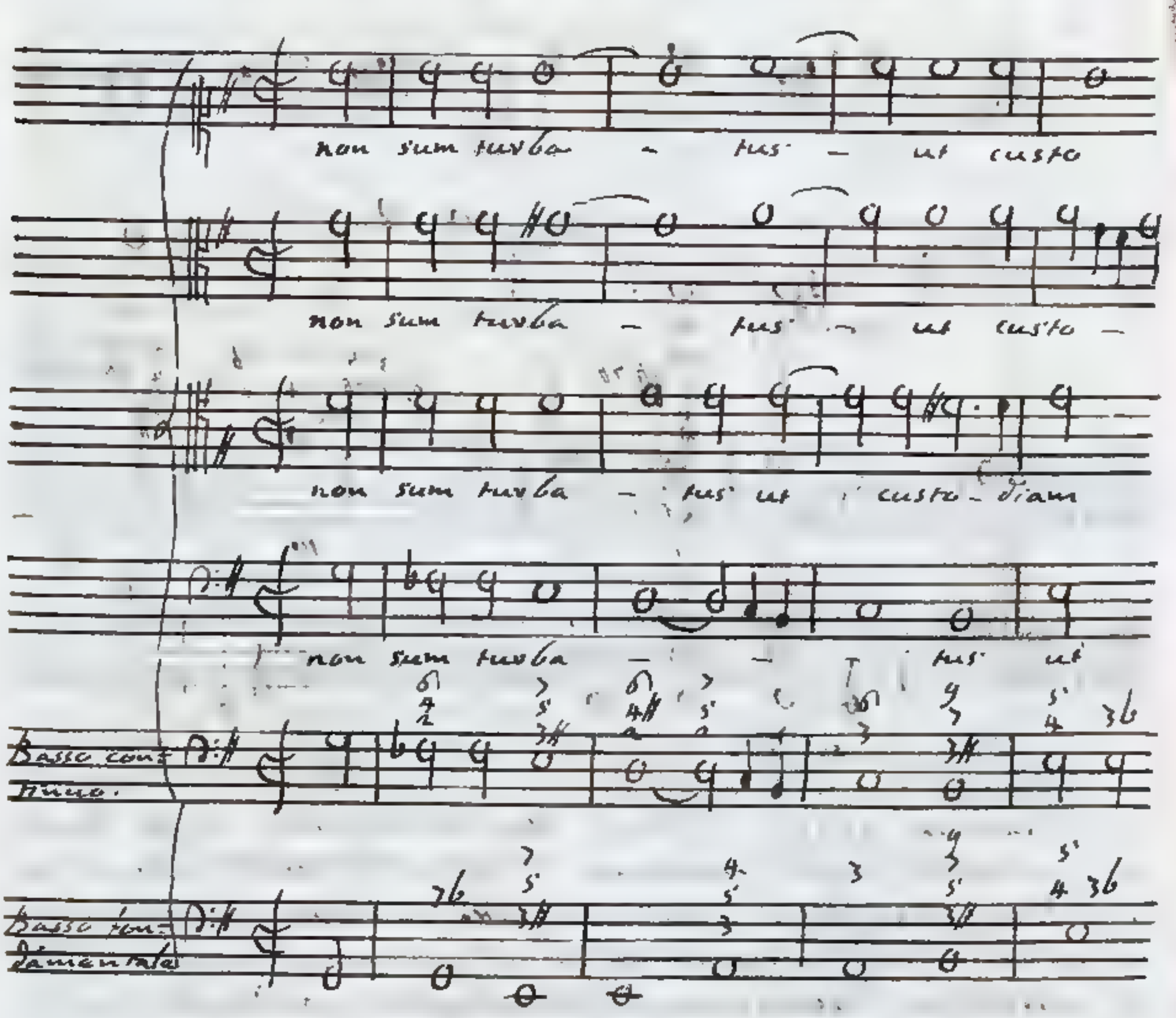


Levati al nostro esempio gli abbellimenti prenderebbe il seguente più semplice aspetto, che renderebbe per altro più sensibili le dissonanze Nona, e Undecima, estendendosi la loro durata a due interi tempi.



Il Salmo di Terza a otto da Cappella. Manoscritto del Padre

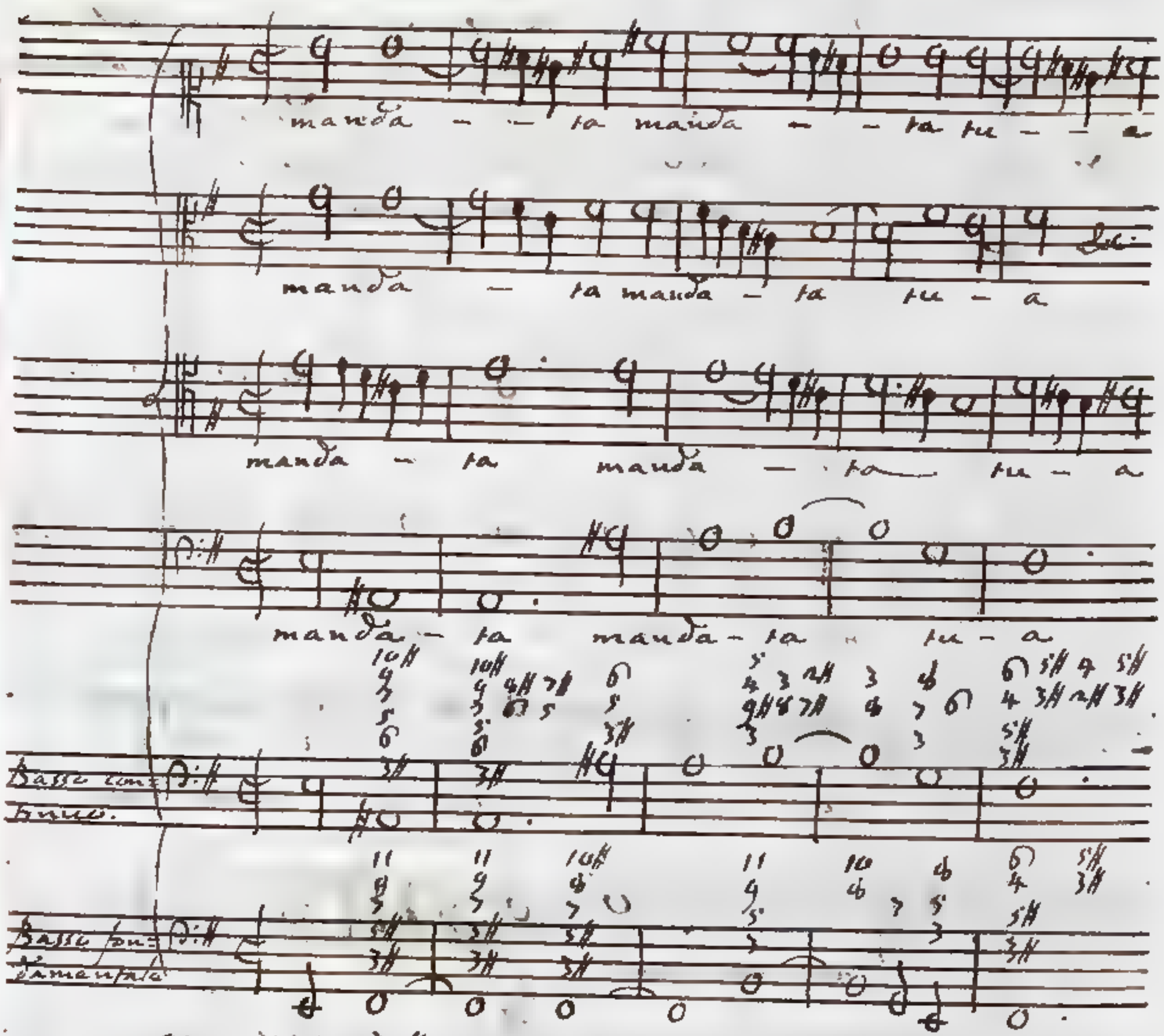
Padre Calegari ci pone sotto gli occhi la Nona tenuta dal Soprano mezza Battuta a quattro tempi. Nello stesso esempio si può osservar parimente, che nel levare della Battuta seconda si introduce la Quarta aggiunta allo accompagnamento A^5_3, a cui si dà risoluzione nel battere della Battuta terza. Nulladimeno essa dissonanza non cade sotto il senso, salvo che per un tempo solo, usandosi lo artifizio di porre fra la dissonanza, e la sua risoluzione due note intermezze.



In pochi incontri Troveremo essere la durazione della dissonanza e non privilegiata ad una intera Battuta a tre, o a quattro tempi. Il Padre Calegari testé mentovato nel primo Salmo di Terza Lagan pone a otto da Cappella fra la introduzione, e la risoluzione della dissonanza Nona, e Undecima far che ci passi lo spazio di una Battuta a quattro tempi. Egli è ben vero che essa dissonanza si odono solamente per tre

tempi

tempi, venendo occupato il quarto da quella voce supposta, di cui poco fa ho favellato.



Quando si differisca considerabilmente a risolvere una dissonanza, fa di uopo che la durata della risoluzione sia di misura corrispondente. Una risoluzione troppo breve adempirebbe imperfettamente l'uffizio di raddolcire l'agro della dissonanza, che si è fatta sentire per un tempo notabile. Nell'esempio addotto l'accompagnamento $7\sharp\,{}^{5\sharp}_{3\sharp}$, che abbraccia l'estensione di due Battute, si divide in due porzioni eguali. Alla prima si aggiungono le dissonanze Nona, ed Undecima, e la seconda è destinata per la risoluzione, discendendo la Nona nell'Ottava, e la Undecima nella Decima maggiore.

Dis. Ho detto replicatamente, che le dissonanze deggion risolversi. Si risolve la dissonanza sostituendo ad essa un suono consonante o realmente, o per rappresentanza, o anche dissonante privilegiato. Non giova

adoperarsi

adoperarsi in maniera, che il suono dissonante divenga consonante, o dissonante privilegiato nel conseguente accompagnamento. Un tal ordine contrario a quello, che si tiene nella preparazione della dissonanza, non può essere dal sensorio pienamente aggradito. Siccome la preparazione serve a diminuire il piccante della dissonanza; così calcando una strada opposta si renderà vie più palese l'austerità della dissonanza medesima. Trattando della Settima vedremo, che se la minore, e la diminuita dissonanza di genio unita possono tramutarsi in consonanze per rappresentanza, e verun di ciò non le esenta dalla solita risoluzione, ma solamente la differisce. Conosciuto che ha l'orecchio un suono in qualità di dissonante, non si chiama contento, se il detto suono non si toglie di mezzo, ponendone un altro in sua vece, che sia consonante, o dissonante privilegiato. L'accennata mutazione di suono debbesi effettuare col mezzo di compasso di melodia, che fra i derivati sia il più perfetto, o dira fra i derivati, perchè appartiene sempre ad una tal classe quel movimento, che si trasferisce dalla dissonanza ad un altro suono. La dissonanza non può mai essere suono fondamentale, e merita solo il titolo di fondamentale quella melodia, che procede da suono a suono fondamentale. Di sopra (Lib. 1. Cap. 3. §§ 16. e 17.) ho allegate le ragioni, per cui i passi di grado tengono il primo posto fra i derivati. Da un suono dissonante si possono movere due passi di grado l'uno all'ingiù, l'altro all'insù. Ora per risolvere la dissonanza va scelto il movimento all'ingiù; imperocchè in sì fatta guisa il suono risolvente è più grave, e conseguentemente più maestoso del dissonante. Succederebbe il contrario qual volta si ponesse in opera il passo di grado all'insù, e quindi una tale imperfetta risoluzione si riserva a quelle dissonanze di scappata, che si usano in qualità di semplici appoggiature.

Il suono, che serve alla risoluzione di una dissonanza, può corrispondere alla base dell'accompagnamento, che succede al dissonante, o in Unisono, o in Terza, o in Quinta, o in Settima, o in qualche loro replica. Con questi passaggi adunque si ottiene di risolvere

solvere una dissonanza; ed io m'accingo a spiegare una regola facile per determinarli. Ai quattro passaggi, che somministravano la preparazione di una dissonanza, se ne trovano altrettanti corrispondenti, serbata la legge che i due passi fondamentali di melodia uniti insieme formino Settima, e succederà che i nuovi quattro passaggi in tal guisa rinvenuti sian quelli appunto, che adempiono la desiderata risoluzione. Discendendo ad un esem:pio particolare, giacchè la Nona si prepara, conforme abbiamo veduto (§ 3.), coi passaggi fondamentali di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, ne segue ch'essa si risolverà secondo la regola stabilita coi passaggi parimente fondamentali di Sesta, di Quarta, di Unisono, e di Seconda; perchè dalla unione dei passi, che preparano la nominata dissonanza, coi corrispondenti che la risolvono, cioè a dire dalla unio:ne della Seconda colla Sesta, di due Quarte, della Settima e delli Unisono, della Sesta e della Seconda ne risulta sempre la Settima. Aggiungo di più, che se posto in opera un dato passaggio, la dissonanza si prepara con quella tale o consonanza, o dissonanza privilegiata; il passaggio, che congiunto al dato com:pone una Settima, riuscirà opportuno per risolvere essa dissonanza con una consonanza, o dissonanza privilegiata, che porta lo stesso nome della preparante. Così i passaggi di Seconda e di Sesta servono quello per preparare la Nona colla Terza delli accompagna:mento precedente, e questo per risolverla colla Terza delli accompagnamento susseguente.

Chi avesse la curiosità di conoscere la ragione del canone stabilito, faccia meco la riflessione, che il suono in cui si risolve una dissonanza è una Se:conda più grave di quello, che la prepara. Se la pre:parazione, e la risoluzione hanno da formare colla base dei rispettivi accompagnamenti armonie simil:mente denominate, agevolmente se ne deduce, che la base delli accompagnamento risolvente starà una Seconda al di sotto, o pure una Settima al di sopra di quella delli accompagnamento preparante: Il per:chè mossi due passi all'insù, che si suppongono più

piccoli

piccioli dell'Ottava, e per conseguenza minimi fra gli equisoni, dalla corda fondamentale dell'accompagnamento preparante a quella del dissonante, e da questa alla corda fondamentale dell'accompagnamento risolvente, essi passi comporranno una Settima, conforme a quanto è stato da me prescritto. Nel Tuono C per Terza maggiore vogliasi esempigrazia preparare e risolvere colla Quinta dei rispettivi accompagnamenti la Quarta F aggiunta all'accompagnamento G B D. I suoni C, B, che servono a preparare, ed a risolvere la nostra dissonanza, corrispondono in Quinta alle basi F, E degli accordi F A C, E G B. Di tali accompagnamenti adunque fa di uopo valersi per ottenere la divisata preparazione, e risoluzione. La base E dell'accompagnamento risolvente si riferisce in Settima alla base F dell'accompagnamento preparante, ed essa Settima consta di due intervalli F G di Seconda, G E di Sesta, per cui sono fra loro distanti le basi F, G; G, E, e dagli accompagnamenti F$\frac{5}{3}$, G$\frac{4}{3}$, E$\frac{5}{3}$, che preparano, introducono, e risolvono la dissonanza, di cui trattiamo.

Alla regola da me dichiarata per risolvere le dissonanze equivale quella che soggiungo, di cui mi sono servito nel Saggio sopra le Leggi del Contrappunto. Gli intervalli, col mezzo dei quali si prepara una dissonanza, si accrescano per una Seconda, e i nuovi intervalli presi all'ingiù, o i loro compimenti all'Ottava presi all'insù ci danno i passaggi atti a risolvere la dissonanza.

§ 6. Dopo avere stabilito le differenti specie delle dissonanze, e le varie maniere di prepararle, e di risolverle; egli è tempo di sciogliere una obbiezione, che potrebbe esser fatta. Dirà qualcuno non potersi negare che la Settima sia un suono aggiunto all'accompagnamento consonante di Terza e Quinta. Relativamente alle altre dissonanze di più austera natura, e che vogliono necessariamente essere preparate, Nona, Undecima o sia Quarta, Terzadecima o sia Sesta sembra doversi cangiare idea, considerandole come una continuazione del suono che le prepara, il quale sta in luogo di qual suono dell'accompagnamento

consonante

consonante, che ad essa corrisponde una Seconda al di sotto, ed in cui si risolvono. Così la Nona sta in cambio dell'Ottava; l'Undecima in cambio della Decima, o sia la Quarta in cambio della Terza; la Decimaterza in cambio della Duodecima, o sia la Sesta in cambio della Quinta. Quanto alla Nona si può veramente affermare essere una nuova voce aggiunta al totale accompagnamento consonante, a cui di fatto frequentemente si unisce. Delle due rimanenti Dissonanze pare non potersi dire altrettanto; imperciocché non si sogliono accoppiare la Terza colla sua replica, colla Undecima o Quarta, la Quinta e la sua replica colla Terzadecima o Sesta. Ed ecco l'unica circostanza, che rende alquanto apparente l'opposizione, e dà qualche colore alla definizione delle dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima, che pretende di stabilire. Le cose, che son per soggiugnere, metteranno siccome spero la materia in tutto il suo lume, e sgombreranno qualunque dubbio.

La mia definizione delle dissonanze le abbraccia tutte. Gli Oppositori ne abbisognan di due, una conforme alla mia per la Settima, l'altra di loro invenzione per la Nona, Undecima, e Terzadecima. Questa incostanza di concepimenti è per se stessa poco commendabile, quando non venga assistita da convincenti ragioni. Mi si dirà non dovere sembrar cosa strana, che la Settima dissonanza privilegiata accetti una particolare definizione. Ed io risponderò adoprarsi dalla Musica tre Settime, la minore, la diminuita, e la maggiore; e siccome la minore, e la diminuita sono veramente privilegiate, così la maggiore al contrario vuol essere trattata con del rigore. Aggiungo che la Nona non si usa con minori riserve della Undecima, e della Terzadecima, e pure secondo gli Oppositori la Nona può considerarsi come un suono aggiunto all'accompagnamento consonante di Terza e Quinta, ma non così l'Undecima, e la Terzadecima. Sento che asseriscono di avere in pronto una assai forte ragione. Quantunque la Nona nell'accompagnamento dissonante stia in vece dell'Ottava, e ricusi di unirsi con esso lei; nientedimanco questa esclusione

dell'

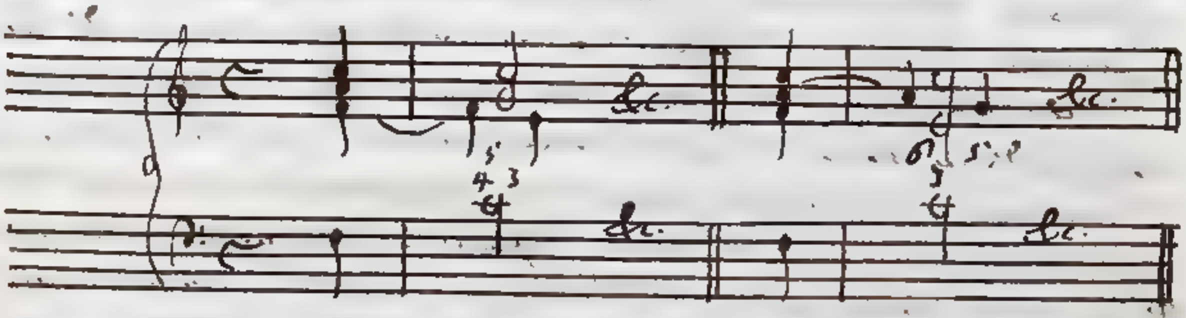
dell'Ottava non si estende alla corda fondamentale ad esser equisona per essere di somma perfezione dotata, e come base, e sostegno del consonante accompagnamento. La Terza, e la Quinta inferiori di grado seguirono la sorte delle loro replicazioni; di modo che tolte dall'accompagnamento consonante la Decima, e la Duodecima per sostituire in loro cambio l'Undecima, e la Terzadecima; deggiono parimente levarsi la Terza, e la Quinta. Ad una tal legge sono obbligate tanto più a soggiacere le repliche superiori della Decima, e della Duodecima.

Si accorgerà ben presto il Lettore, che si aggiunga eccezione ad eccezione con poco fortunato successo. Una consonanza qualunque sorta o sia equisonanza, o consonanza perfetta, o imperfetta è sempre di grado superiore ad una dissonanza. Quindi egli è a mio parere un manifestissimo assurdo, che la dissonanza dia necessaria esclusione ad una consonanza del consonante accompagnamento. Cresce la forza dell'argomento, qualora si richiami a memoria quello, che ho detto nel Paragrafo primo, cioè che le consonanze non vanno considerate solitarie, e ad una ad una, ma bensì come formanti un compiuto accordo consonante, ch'è una specie di armonica unità. Alla integrità del consonante accompagnamento si prepone adunque la dissonanza, quando si pretende, ch'essa escluda inevitabilmente una consonanza. Non ho messo a caso l'avverbio inevitabilmente; perchè so benissimo, che non sempre colla dissonanza si fa sentire il totale consonante accompagnamento. Mi basta, che siccome in riguardo all'accompagnamento consonante la Terza usata in qualità di consonanza fondamentale suppone la Quinta, e la Quinta suppone la Terza, quantunque la consonanza supposta non si oda; così la dissonanza fondamentale supponga sempre il compiuto accordo consonante di Terza e Quinta, benchè tutti i tre suoni, che lo compongono, non cadano sotto il senso attualmente. Si dimostra chiaramente la verità della mia proposizione deducendo alquante conseguenze dalle riflessioni intorno alla Sesta dissonanza contenute nel Paragrafo primo. Abbiamo veduto nel luogo citato, che non il paragone colla base, e colla Terza dell'accompagnamento consonante, ma

solamente

solamente quella colla Quinta fa conoscere la Sesta in figura di dissonanza. Quand'anche, tralasciando di toccare la Quinta, nulladimeno la Sesta si ascolta come dissonanza; un tal effetto infallibilmente addiviene, perchè l'orecchio ci sottintende la Quinta non toccata, e giudica essersi aggiunta la dissonanza al totale accompagnamento consonante di Terza e Quinta. Perciò tanto è lontano, che la Sesta dissonanza escluda la Quinta, quanto che in que' casi, nei quali non si fa questa effettivamente sentire, egli è di uopo che l'immaginazione ve la supplisca: altrimenti mancherebbe il fondamento per distinguere la Sesta dissonanza, e l'accompagnamento di Terza e Sesta verrebbe giudicato consonante derivato.

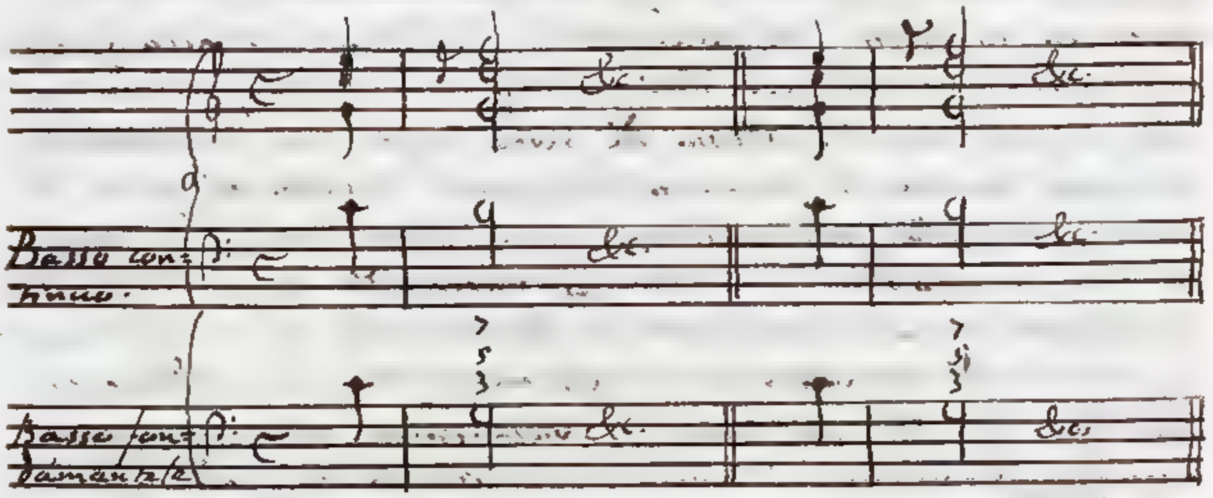
Quando tratterò della dissonanza in particolare, recherò varj esempj di Autori classici, in cui si vedranno
colla Quarta e colla Undecima, la Quinta, e le sue repliche accoppiate
la Terza, e le sue repliche accoppiate colla Sesta, o colla Terzadecima. Confesso che per lo più, quando le parti non eccedono il numero di quattro, non si unisce la Quarta colla Terza, la Sesta colla Quinta. Così pertanto si adoperano i Maestri, non perchè ricusino di congiugnersi la Quarta e la Terza, la Sesta e la Quinta; ma perchè così richiede la più naturale disposizione delle parti. Dovendo nella risoluzione discendere la Quarta verso la Terza, la Sesta verso la Quinta, le altre parti si sogliono astenere di toccare in un incontro la Terza, e nell'altro la Quinta, che già si debbono ben presto sentire. Dia un'occhiata chi legge ai due sottoposti esempj, e vedrà che l'omissione delle mentovate consonanze nasce per conseguenza dal più semplice camminamento delle quattro parti.



Che se le dissonanze, di cui parliamo si risolveranno all'insù, il che si può fare quando si usano come appoggiature;

allora

allora l'ordine più elegante della parte si persuaderà a toccare nel tempo stesso la Terza e la Quarta, la Quinta e la Sesta, ed a far sì, che mentre si ode la Quarta si tralasci la Quinta, in cui dee ascendere quella parte, che canta la Quarta suddetta. I due esempj, che soggiungo, metteranno abbastanza la cosa in chiaro.



Prima di dar compimento al presente Paragrafo non lascio di avvertire, che qualora si voglia che la composizione riesca vaga, gioverà spesso l'omettere o tutti, o in parte quei suoni, che col loro paragone fanno spiccare il piccante della dissonanza. La Sesta produrrà una impressione minore, se si userà senza la compagnia della Quinta; maggiore, se insieme con essa congiugnerassi. Lo stesso succederà della Quarta usandola piuttosto colla sola Quinta, o colla sola Terza, che con amendue.

Si è più volte asserito, ed ora è tempo di renderne la ragione, essere la Settima minore una dissonanza privilegiata, che da' Maestri si maneggia con meno riserva di tutte l'altre dissonanze. Ha essa pratticamente una figura mista di consonanza, e di dissonanza. Come dissonanza ama di essere preparata, e dimanda risoluzione: ma prerogative di consonanza sono l'adoprarsi di posta e non preparata, il servir di preparamento e di risoluzione alle altre dissonanze, ed il godere altresì di tutte quelle distinzioni, che a suo luogo si daranno minutamente spiegate. La Settima diminuita partecipa degli stessi privilegi;

traendo-

traendo la sua origine da una Settima minore, che l'ar:tificiale accrescimento del Basso trasforma in diminuita. Si distenda la seguente serie aritmetica di numeri na:turali: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. per cui si esprimano i suoni, o sia il numero delle vibrazioni in pari tempo di tante corde, o corpi sonori quanti sono i termini della serie. I primi sei numeri, che sono tutti consonanti, ci somministrano l'ottimo accompagna:mento consonante per Terza maggiore nella sua più squi:sita disposizione. Messo da parte oltre il 6. numero con:sonante anche il numero 7., passo di salto al 9. e ri:fletto, che dalla progressione 1. 2. 3. 4. 5. 6. 9. vien espresso l'accordo della Nona, nascendo essa dissonanza dal per suonare unitamente colle sei corde consonanti anche quella, le di cui vibrazioni nel tempo dato ascendono al numero 9. Un tale suono in relazione al consonante accompagnamento è certamente dissonante; ed in fatti la Nona vuol prepararsi, e risolversi, senza poter servire ad altra dissonanza né di preparazione, né di risolu:zione. E qui mi si fa incontro una difficoltà; imperciocché prese per mano le due ragioni comunemente attri:buite alla Settima minore 5 : 9, 9 : 16, e paragona:tele colla Nona 4 : 9, noto che tutte e tre appartengo:no allo stesso grado di semplicità determinato dal nu:mero impari maggiore 9. che in esse ha luogo. Anzi considerando scrupolosamente le dette proporzioni, la Nona $\frac{9}{4}$ supera alquanto di perfezione le due Settime minori $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$, in quella stessa guisa che la Decima maggiore $\frac{5}{2}$ sperimentasi più elegante della Sesta mag:giore $\frac{5}{3}$, e della Sesta minore $\frac{8}{5}$. Riesce per altro naturale il discorso, per cui sembra evidentemente conchiudersi, che quelle proporzioni, che si adoprano in riguardo alla Nona $\frac{9}{4}$, si debbano per lo meno porre in uso maneggiando la Settima minore $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$. Al mentovato raziocinio ripugnano il senso, ed una pratica confermata dal comune consentimento, i quali ci fanno manifestamente scoprire, che se la Settima ve:ramente si usa coi privilegi di sopra esposti, ciò certa:mente non succede in quanto che si esprima colle frazioni $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$, ma bensì con un'altra meno composta

della

dalla $\frac{9}{4}$, in cui il numero impari maggiore sia più piccolo del 9. Un sì fatto numero non può essere altro che il 7. Fra i rapporti, nei quali il 7 tiene il posto di numero impari il più grande, si conta il $\frac{7}{4}$, il che va molto dappresso ai due $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$ che si assegnano alla Settima minore. Alla ragione $\frac{7}{4}$ adunque l'orecchio riferisce la Dissonanza, di cui trattiamo; e però l'accordo della Settima minore aggiunta all'accompagnamento consonante per Terza maggiore è espresso col mezzo della serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Siccome progredendo dal numero 6 al 7, questo è il primo passo che si fa verso la dissonanza; così non è maraviglia, che il 7 partecipi molto dell'essere di consonanza, di maniera che la Settima $\frac{7}{4}$ possa reggere benissimo la comparsa di una semiconsonanza, e conseguentemente venga maneggiata come sopra si è detto. Nei due Modi maggiore, e minore per esempio C, A gli accordi di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore G B D F, e G# B D, cui servono di basi le quinte corde di essi Modi, si accostano quanto basta ad abbracciare la serie 4. 5. 6. 7.; perchè le Terze minori D F, B D calano un Comma, e per conseguenza meno si allontanano dalla ragione 6:7. Per tal cagione la Settima minore distintamente privilegiata è quella, che si aggiunge all'accompagnamento consonante per Terza maggiore naturale, o artifiziale fondato sulla quinta corda del Modo maggiore, o minore.

Introdotto nei due Modi il Temperamento, e considerate le Settime minori de' nostri stromenti da tasto, fa d'uopo che toccandole si faccia sentire o la ragione $\frac{7}{4}$, o almeno una tale, che ad essa si accosti, e che per essa si possa prendere. Quando tratterò dell'accordatura dei mentovati stromenti, farò vedere (Lib. 4. Cap. 4. §.10.), che in due incontri, cioè fra le lettere Bb Ab ovvero A# G#, e Eb Db ovvero D# C# abbiamo la Settima $\frac{7}{4}$ con sufficiente esattezza. Le altre tutte adottano un valore medio fra i due $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$. Le Settime minori diatoniche sono quelle, che più crescono sopra il rapporto $\frac{7}{4}$, superandolo per l'elemento enarmonico $\frac{50}{49}$, quantità che non impedisca, che una ragione possa riceversi in iscambio dell'altra,

facendo

facendo figura di una specie di Unissono prossimo. In fatti al percuotersi la corda, che rende il suono 49, trema gagliardamente in qualità di unisona quella, che rende il suono 50, e toccate amendue nel tempo medesimo, producono quel battimento nei tremiti dell'aria, che tanto diletta, mentre si suona il registro della voce umana negli Organi, le di cui canne per un elemento, o Diesis enarmonico differiscono. Ma senza dipartirci dagli usuali stromenti, non si suonano tutto giorno come Terze minori F A♭, o pure E♯ G♯; B♭ D♭, o pure A♯ C♯; A♭ C♭, o pure D♯ F♯; quantunque calino dal rapporto $\frac{6}{5}$ per un elemento enarmonico. Nella accordatura greca per me si assegnò agli stromenti da tasto, e che dimostrerò essere fra tutte la migliore, il decremento delle tre nominate Terze è proporzionatamente più grande dell'accrescimento della Settima minore diatonica, avuto il necessario riguardo alla semplicità dei rapporti $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{4}$. Ben è vero che le dette Terze si odono calanti; ma questo sentirsi calanti appunto prova manifestamente, che non si allontanano in guisa dalla semplice ragione $\frac{6}{5}$, che ricusi il senso ad essa non seguirle a riferirle.

Per accorgersi dell'aumentazione della Settima minore, che abbracciano una proporzione media fra le due $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$; fa di uopo porre in opera un artifizio, che spiegherò, e renderò noto a chi legge. Ho stabilito (§ 1.) che le dissonanze si debbono prendere dalla scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena. L'orecchio giudicherà sempre aggiustate le dissonanze, quando le sentirà tali e quali le determina qualunque temperamento delle consonanze. Perciò piacciono le Settime minori, che stanno di mezzo fra i rapporti $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$, perchè la buona accordatura delle consonanze così richiede. Le Settime minori all'opposto, che più si avvicinano alla ragione $\frac{7}{4}$, contentano meno il senso; perchè si conosce, che accresciuto alquanto per modo di esempio il suono A♭ Settima minore di B♭, la scala del Tuono E♭ per Terza maggiore riuscirebbe meglio accordata. Bisogna schivare di formare idea del Tuono, e senza alcuna pratica ricercata paragonare

insieme

insieme per esempio i due accompagnamenti Bb D 7 Ab, G B D 7; se si vuol sentir la Settima nel primo più chiara e meno battente che nel secondo. Così il giudizio è assoluto, e non relativo al Tuono. Le riddette riflessioni per altro mettono chiaramente in vista lo indole dipendente e servile delle dissonanze, che si credono esatte quando il Tuono ben temperato assegna loro il valore. In riguardo alla Settima minore mi basta di aver provato, che mentre essa gode le distinzioni sopra accennate, in quanto che si accosta alla ragione privilegiata $\frac{7}{4}$.

§ 6. Non creda il Lettore, che dopo di avere stabilita con evidenza la verità, che la Settima minore aggiunta all' accompagnamento consonante fondamentale si usa sempre come rappresentante il rapporto $\frac{7}{4}$, io pretenda in un certo modo di escludere dalla Musica le due più note ragioni $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$. Le ammetto benissimo, ma per quelle che sono, cioè a dire per dipendenza dall' accordo della Nona, ed in tale figura vanno indispensabilmente preparate, ed immediatamente risolte. In prova di ciò stendo la seguente serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. [illegible], la quale mi pone sotto gli occhi la Nona aggiunta all' accompagnamento consonante ampliato con alcune replicazioni. Omessi i primi quattro termini della progressione, e preso il 5. siccome base, mi si affaccia la Nona, che relativamente al 5. Terza maggiore dell' accompagnamento consonante 4. 5. 6. 8. ha l' apparenza della Settima minore $\frac{9}{5}$. In oltre tolti per mano i numeri 5. 6. 8. 9., mi additano la espressione dell' accordo della Nona, a cui serve di Basso la Terza del consonante accompagnamento, il quale accordo si denomina di Terza, Sesta, e Settima. A ragione di maggiormente dilucidar la materia, applico al mio proposito la celebre sperienza del Signor Giuseppe Tartini. Se si toccano due corde, che in pari tempo producano vibrazioni, i di cui numeri stiano in ragione di 4 : 7, sento per risonanza il unisonità, che viene rappresentata dal 4. distante da esso per due Ottave; di modo che tanto l' unità quanto il quattro nella medesima base convengono. Da ciò

si

si raccoglie, che posso aggiugnere all'accompagnamento consonante la Settima $\frac{7}{4}$ senza pregiudicare nè punto nè poco l'unità dell'armonia; imperciocchè e l'accompagnamento consonante, e la dissonanza aggiunta ad una stessa base si appoggiano, cioè a dire all'1, o alle sue replicazioni. Non così interviene qualora al suddetto accompagnamento consonante tento di aggiugnere la Settima $\frac{9}{5}$. Esprimiamolo per i seguenti numeri 5. 10. 15. 20. 25. 30. Il numero 9. introdurrà la Settima $\frac{9}{5}$. Se toccherò sul violino due corde corrispondenti ai numeri 5. 9., la risonanza sarà sempre l'unità, e non mai il cinque base dell'accompagnamento consonante, a cui si è aggiunta la Settima sopraddetta. Ecco adunque che mi si muta il fondamento; e perciò se io voglio, che l'accordo consonante e la dissonanza corrispondano al medesimo unico principio, fa di mestieri ch'io prenda l'unità per base comune, nel qual caso la porzione $\frac{9}{5}$ lascia di essere Settima fondamentale, e diventa radicalmente una Nona.

Lo stesso discorso si applichi all'altra espressione della Settima minore $\frac{16}{9}$, che dalle cose dette deducesi essere un rivoltamento della Nona medesima, indicandomi i numeri 10. 12. 16. col 9. confrontati l'espressione dell'accordo della Nona riversata, e sia collocata nel Basso, che suole esporsi per Seconda, Quarta, et Settima.

E qui si inferisca un general corollario, che tutte le dissonanze, che possono accoppiarsi all'accompagnamento consonante senza variarne il principio, debbono necessariamente appoggiarsi ad un numero della progressione doppia 1. 2. 4. 8. Ec., il quale dinoti le vibrazioni della corda più grave: tali sono la Settima minore $\frac{7}{4}$, la Nona $\frac{9}{4}$, ed altre di cui mi accingo a parlare.

§ 9. Avendo trattato quanto basta della Settima minore, e della Nona, mi inoltro alle altre dissonanze Quarta, Sesta, e Settima maggiore. E perchè in quest'ultima non incontro veruna difficoltà, me ne sbrigherò succintamente ed in poche parole. Ha essa, siccome

espressa

espressa dal rapporto $\frac{15}{8}$, per base il numero 8. uno del-
la serie testé mentovata, e conseguentemente si aggiunga
all'accompagnamento consonante senza diversificarne
il principio: Perchè il suo esponente è più composto
di quello della Settima minore, ed anche della Nona,
sembrerebbe che si dovesse maneggiare con tutto il
rigore. Ma ponendosi sempre in opera come rappresen-
tante più o meno strettamente la Settima minore, resta
in parte abilitata a goderne le esenzioni, ed i privilegi.
Il far uso colla debita precauzioni di un intervallo mag-
giore in cambio del minore, ed al contrario trae l'ori-
gine dalla natura del nostro orecchio, e dell'aere ve-
icolo di tutti i suoni, rispettivamente ai quali il Semi-
tuono minore, come ho fatto di sopra osservare (Lib. 1.
Cap. 3. § 3.), non toglie affatto l'Unisono, vedendosi
che al toccarsi di una corda, l'altra che cresce o cala
pel detto Semituono trema ancora sensibilmente in virtù
dell'Unisono prossimo. Per tal cagione tutto giorno
nel Contrappunto alla Quinta vera si sostituisce la di
minore, e talvolta ancor la superflua: e se queste
ci rappresentano una consonanza perfetta, quanto
maggiormente una dissonanza più composta, com'è la
Settima maggiore, potrà rappresentare una più sem-
plice cioè la minore?

§ 10. Mi fermo più di proposito sulla Quarta,
e sulla Sesta. Se si ha riguardo agli esponenti $\frac{4}{3}$,
$\frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$, che sono in se stessi consonanti, sembra che
tali rapporti aggiunti all'accompagnamento conso-
nante debbano essere almeno ugualmente privilegiati
come la Settima minore $\frac{7}{4}$. E pure non se ne fa
mai uso senza preparazione, e l'orecchio ci ammonisce,
che le suddette dissonanze sono più piccanti non sola-
mente di essa settima, ma ancora della Nona; di modo
che le dissonanze relativamente al loro decremento di
perfezione formano la serie Settima, Nona, Undecima
o sia Quarta, Terzadecima o sia Sesta. Per toglier di
mezzo la proposta difficoltà, egli è di uopo formare un
discorso analogo a quello, che si è fatto intorno alla Set-
tima minore. Conforme che riuscendo questa più dol-
ce della Nona, ho legittimamente conchiuso, che abbiasi
ad

ad esporre per $\frac{7}{4}$ ragione più semplice della $\frac{9}{4}$; così all'opposto trovandosi e la Quarta, e la Sesta più distantite dalla suddetta Settima, e Nona; fa di mestieri che vengano dinotate da ragioni più composte. Ma quali sono queste ragioni? Io per me credo, che abbia a procedersi giusta l'ordine dei numeri impari 7. 9. 11. 13. ec. e giacchè i numeri 7. 9. introducono la Settima minore, e la Nona; l'11. introdurrà la Quarta, e Undecima, il 13. la Sesta e Decimaterza. Se la Quarta, e la Sesta aggiunte in figura di dissonanze all'accompagnamento consonante assumono siccome proprj i rapporti $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$, si spiega nettamente la loro natura, e si rende conto dei loro diversi gradi di perfezione. Considerata la cosa su questa vista, conosceremo che le predette dissonanze $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$ accoppiate all'accompagnamento consonante si uniscono con esso lui in uno stesso principio, appoggiandosi al numero 8 uno delle della doppia progressione 1. 2. 4. 8. 16. ec. il che non succede, quando si prendano sotto i loro esponenti consonanti $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{5}$, che non si veggon da se, sentendosi sempre sotto di essi la risonanza della unità, la quale ci fa toccare con mano, che non sono salvo che dipendenze o maneggi alle parti di mezzo dell'accompagnamento consonante. Dovendo la dissonanza servire alla consonanza, e prendersi in prestanza dalla scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena; ne segue che ci serviamo delle ragioni $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{5}$ anche in qualità di dissonanze, che il senso giudica esatte, perchè la scala naturale del Tuono così le richiede. Basta al mio intento, ed alla perfezione della teorica, che il rapporto $\frac{4}{3}$ adoperato siccome dissonante mi rappresenti l'$\frac{11}{8}$, e che il $\frac{5}{3}$, e l'$\frac{8}{5}$ facciano lo stesso ufficio in riguardo al $\frac{13}{8}$. Di fatto l'$\frac{11}{8}$ cresce sopra il $\frac{4}{3}$ per un Diesis enarmonico, ed il $\frac{13}{8}$ sta di mezzo fra le ragioni $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, e parimente dista per un elemento enarmonico dall'una, e dall'altra. La Quarta maggiore ~~superflua~~ $\frac{7}{5}$, che talvolta si aggiunge all'accompagnamento consonante, può rappresentare benissimo la ragione $\frac{11}{8}$, che cala da essa Quarta

per

per un elemento enarmonico? Si usa altresì benchè di rado, e colla dovuta circospezione la Quarta diminuita come dissonanza. Nasce questa dall'accoppiare la Quarta $\frac{4}{3}$ coll'accompagnamento consonante, di cui poscia si aumenta artificialmente la base. Per la qual cosa non ponendosi mano nel suono dissonante, si mantiene in esso una congrua rappresentazione del numero 11.

§ 22 Gioverà alla confermazione del mio sistema l'esaminare le ragioni dissonanti, che hanno luogo negli accompagnamenti diatonici della Settima, della Nona, della Undecima, e della Terzadecima.

Ragioni dissonanti contenute nell'accordo di Settima-minore per esempio G B D 7.

G 7 :: 1 : $\frac{16}{9}$; B 7 :: 1 : $\frac{64}{45}$; D 7 :: 1 : $\frac{32}{25}$.

Ragioni dissonanti contenute nell'accordo della Nona per esempio C e G d.

C d :: 1 : $\frac{9}{4}$; e d :: 1 : $\frac{9}{5}$.

Ragioni dissonanti contenute nell'accordo dell'Undecima per esempio C e G f.

e f :: 1 : $\frac{32}{15}$; G f :: 1 : $\frac{16}{9}$.

Ragioni dissonanti contenute nell'accordo della Terzadecima per esempio C e G a.

G a :: 1 : $\frac{20}{9}$.

Avendo mira ad esse ragioni dissonanti, la Terzadecima, e la Nona sarebbero le migliori dissonanze, perchè il 9 è il maggior numero impari, che includono le mentovate ragioni, e di più la Terzadecima dovrebbe anteporsi alla Nona, perchè contiene una sola dissonanza. Il secondo posto dovrebbe toccare all'Undecima a cagione che in essa un rapporto dissonante comparisce il numero impari 15. Finalmente la Settima minore anderebbe posta nello infimo luogo, entrandoci nella Quinta ~~diminuita~~ minore B 7 il numero impari 45. Queste conseguenze contrarie al vero fanno vedere, che l'orecchio preferisca le dissonanze

Settima

Settima minore, Undecima, e Terzadecima alle ragio=
ni $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$, $\frac{13}{4}$, prossime alle diatoniche $\frac{16}{9}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{10}{3}$,
onde il vero ordine delle dissonanze sia, conforme
giudica il senso, e richiede la mia teorica, Settima,
Nona, Undecima, e Terzadecima.

§. 12. Dalla premessa dottrina fluiscono i se-
guenti importantissimi corollarj.

I. L'usitata espressione di Terza, Quinta, e
Ottava, colla quale si dinota l'accompagnamento con=
sonante, comincia in grazia della brevità dal nume-
ro 4 primo della serie 4. 5. 6. 8. Dal numero 4.
adunque hanno a prendersi le vere denominazioni
delle dissonanze, che col suddetto accompagnamento
si uniscono. Ottimamente al rapporto $\frac{7}{4}$ si dà no=
me di Settima, ed al $\frac{9}{4}$ quello di Nona. Seguitando
la medesima analogia, se io farò uso dei numeri 11.,
e 13., abusivamente dirò, che aggiungo all'accompa=
gnamento consonante la Quarta, e la Sesta; ma rigo=
rosamente dovrò dire l'Undecima, e la Decimaterza;
imperciocchè l'11., ed il 13. posti a confronto col 4. pro=
ducono sì fatti intervalli.

II. La regolata maniera di denominare le dis=
sonanze ci insegna dove vadano collocate, affinchè fac=
ciano nell'orecchio la più grata sensazione. Ed è osser=
vabile, che quanto vengono espresse da numeri più
composti, altrettanto vanno poste lontane dalla base
dell'armonia; di modo che crescendo per una parte
la ripugnanza, scema per l'altra la forza, onde ci per=
cuoton l'udito.

III. Messe alle volte fuori dal loro naturale luo=
go fanno nel sensorio più grande impressione. Quindi
interverrà, che la Settima frequentissimamente si
maneggerà alle parti di mezzo, e si rovescierà; ed
un tale maneggio, o rivoltamento si anderà sempre
più parcamente usando, quanto le dissonanze saran=
no maggiormente rimote dal principio, o dalla base
dell'armonia.

IV. Le tre dissonanze Settima, Nona, Undeci-
ma traggono l'origine dalla divisione aritmetica o giusta, o
rappresentata di tre intervalli, che entrano nello

accompagnamento

accompagnamento consonante. Il 7., che introduce la Settima, partisca aritmeticamente la Quinta fra i numeri 6. e 9.: il 9., a cui si debba l'introduzione della Nona, è medio aritmetico fra l'8. ed il 10.; che formano la Terza maggiore: e finalmente il numero 11., che ci fa sentire l'Undecima, divide aritmeticamente la Terza minore fra il 10. ed il 12. Anche questa vista ci fa giudicare dell'indole delle dissonanze, le quali tanto sono più grate, quanto che con quella approssimazione, che richiede la Scala del Tuono aritmeticamente partiscono un rapporto più semplice.

V. Quindi si rifletta, che la Decimaterza è più piccante delle sopranominate dissonanze, distribuendo essa pressochè aritmeticamente lo spazio fra 12. e 14.; cioè a dire quello spazio di Terza $\frac{7}{6}$, per cui differiscono la Quinta e la Settima minore, o pure le loro repliche Duodecima e Decimaquarta minore. La Decimaterza adunque suppone la Settima, o Decimaquarta minore, ch'è la più elegante dissonanza, che coll'accompagnamento consonante si accoppj. Il perchè la Terzadecima produrrà un assai buon effetto, quando colla Settima o Quartadecima minore congiungerassi.

VI. Colla divisione dello intervallo $\frac{7}{6}$, che partecipa del consonante e del dissonante, finiscono gli aritmetici compartimenti considerati dal Contrappunto, dai quali nascono le quattro descritte dissonanze Settima minore, Nona, Undecima, e Terzadecima. Si ingannerebbe a partito chi giudicasse originata la Settima o Decimaquarta maggiore $\frac{15}{8}$ e $\frac{15}{4}$ dalla aritmetica distribuzione del rapporto $\frac{8}{7}$, in cui si corrispondono i numeri 14. e 16.; Con ciò supporrebbesi falsamente, che si potessero unire insieme le due Settime minore, e maggiore; non altrimenti che la Decimaterza e la Decimaquarta minore. Una sola corda naturale forma Settima colla base dello accompagnamento consonante proprio di un dato Tuono. Per la qual cosa dovendo le dissonanze prendersi dalla scala naturale del Tuono, evidentemente si scopre, che la Settima minore esclude la maggiore;

Tanto

Tanto la Settima minore $\frac{7}{4}$ o sia $\frac{14}{8}$, quanto la maggiore $\frac{15}{8}$ derivano dal compartimento in un caso più, e nell'altro meno perfetto della Quarta compresa fra i numeri 6. 8. o pure 12. 16. Dipendendo adunque le nominate dissonanze dalla divisione del medesimo intervallo, ci si presenta chiara alla mente la ragione, per cui la Settima maggiore si usi colla rappresentazione della minore, e goda in parte dei privilegi di questa.

VII. Gli accompagnamenti armonici fondamentali si distribuiscono in due classi, avendo alcuni la base giusta, ed altri alterata. Un accompagnamento dotato di base modificata procede da un altro che posa su base esatta, la quale poscia s'aumenta, o si diminuisce per un Semituono minore. Egli è chiaro che tali accordi rappresentano cromaticamente quelli donde provengono. A questa prima classe indispensabilmente appartengono la Terza diminuita fra le consonanze, la Settima diminuita, e l'Undecima o Quarta diminuita fra le dissonanze. Inoltrandomi agli accompagnamenti forniti di base intatta, e recapitolando le cose dette negli antecedenti corollarj, si verifica sempre, che siccome relativamente agli accordi consonanti la Quinta in genere, cioè la giusta, e le due ~~diminuita~~ minore e superflua, che la rappresentano, nascono dalla divisione dell'Ottava o fra tutte la più perfetta, o prossima alla perfetta: siccome la Terza in genere, che corrisponde al Basso non modificato del consonante accompagnamento, cioè la maggiore o la minore nascono dalla divisione della Quinta o fra tutte la più perfetta, o prossima alla perfetta; così le dissonanze, cioè la Settima minore, e maggiore; la Nona maggiore, e minore; l'Undecima senza aggiuntivo, o coll'aggiuntivo di ~~superflua~~ maggiore; la Terzadecima maggiore, e minore traggon l'origine dal compartimento, che più o meno si accosta all'aritmetico, dei seguenti intervalli in serie, cioè della Quarta collocata fra la Quinta e l'Ottava; della Terza, che si riferisce alla base dell'accompagnamento consonante; della Terza, che sta fra la Terza fondamentale e la Quinta; e finalmente di quella Terza, per cui differiscono la Quinta e la Settima. Le sottoposte conseguenze riusciranno molto

utili

utili per ben intendere la natura della armonia posta in opera dal Contrappunto. La distribuzione di una equisonanza qual è l'Ottava somministra le conso=nanze perfette Quinta e Quarta, che la compongono. Dal ripartimento delle nominate consonanze perfette derivano le consonanze imperfette, e le dissonanze pri=vilegiate. Per ultimo colla divisione delle consonanze imperfette, cioè delle due Terze formanti la Quinta, e di una dissonanza privilegiata, o sia di un rapporto, che non è intermediante nè consonante, nè dissonante, situato fra la Quinta e la Settima, si introducono quel=le ragioni, che sono totalmente dissonanti e qui si forma la Musica conforme ho notato nel precedente Corollario VI. Riuscirebbero intollerabili al nostro orecchio le armonie provenienti dal dividere gli in=tervalli interamente dissonanti.

§. 23. Non voglio omettere alcune riflessioni, le quali serviranno a maggiormente confermare la esposta teoria intorno i rapporti della dissonanza aggiun=ta all'accompagnamento consonante. Abbiamo osser=vato (Lib. 1. Cap. 2. § 6.), che i primi sei suoni delle due Trombe da fiato, e marina altro non sono, salvochè il più squisito fra i due accompagna=menti consonanti perfetti, cioè a dire quello di Terza maggiore e Quinta nella più elegante forma disposto. Questi sei suoni vengono indicati dalla serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. esprimente co' suoi numeri il numero delle vibrazioni, che in pari tempo si compiono. Ora i suoni delle due Trombe non si ristringono dentro così angusti confini, ma proseguiscono secondo la serie 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. &c. La progressione dei suoni negli stromenti, di cui parliamo, dipende da ciò, che ciascuna loro corda deve in un caso, e di mano in mano negli altri vibrarsi prima intera, ed indi ordinata=mente divisa in due, in tre, in quattro, in cinque, in sei, in sette, in otto &c. parti eguali. Nella Tromba da fiato si ode piuttosto un suono che l'altro, conforme che il fiato del Sonatore è unisono ad una parte ali=quota anzichè alle altre della lunghezza della corda di aria nello stromento rinchiusa. La Tromba da mano

produce

produce il suono 1. quando la corda si frega coll'arco senza toccarla col dito lateralmente, e vi si fanno udire i suoni 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. &c. mentre in certa si appoggia il dito alla metà, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, all'ottava parte &c della corda medesima. Nel sopra citato Cap. 2. § 6. del Libro primo ho notato, che eccitata al tremito una corda sonora, oltre il suono 1. principale e più forte di tutta la corda intera, ascoltando con attenzione si odono i suoni 2. della metà della corda, 3. della terza parte, e così di seguito 4. 5. 6. dalle parti quarta, quinta, e sesta. Da un tal fenomeno ne dedussi la conseguenza, che la corda non trema sol tutta intera, ma ancora divisa in due, in tre, in quattro parti &c. Ora egli è di uopo di aggiungere, che col principale sono parimente incorporati i suoni delle parti settima, ottava, nona, decima, undecima &c, nelle quali si vibra distribuita la corda. L'esposta verità si rende palese col mezzo di una semplicissima esperienza. Appena toccata una corda si appoggi un ostacolo leggiero alla estremità di una parte aliquota, che sia per esempio la undecima, ed ottenendo questo l'effetto di ammorzare i suoni della corda intera, e delle parti aliquote maggiori della prescelta, si udirà chiaro e distinto il suono della undecima parte. In riguardo alle corde di metallo io mi soglio servire di una specie di molla formata con un pezzo di corda di ottone delle più grosse, applicandola all'ultimo punto di una parte aliquota, onde se ne renda sensibile il suono. Dall'accennato esperimento risulta limpida la spiegazione dei suoni della Tromba marina. Quando appoggio il dito alla metà della corda, viene impedito il suono della corda intera, e resta in figura di predominante il suono delle due metà. Accostato il dito alla terza parte, non possono vibrarsi né la corda intera, né le due metà, ed il suono più forte che rimane si è quello della terza parte. Un pari ragionamento agli altri suoni si adatti.

Toccata adunque una corda, sento l'accompagnamento armonico 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. &c. ma così concorde, ed unito,

che

che lo giudico un suono solo, cioè a dire il fondamen:
tale espresso dalla unità. Nella due Tromba si odono
distinti l'un dopo l'altro i suoni del nostro accompa:
gnamento per le ragioni poco fa esposte. Il princi-
pale motivo della notata unione consiste in ciò, che
al suono 1. compete la prerogativa di ottimo Basso,
essendo la durata di una vibrazione della corda intera
multipla della durata di una vibrazione di qualunque
parte aliquota. Veggasi quello, che più distinta:
mente per me si è scritto intorno l'ottimo Basso
(Lib. 1. Capit. 57.). Ho detto che l'allegato motivo
sia il principale; perchè giudico, che da due altri
parimente dipende la perfetta unione, e concordia
della mentovata armonia. Nello stesso istante comin:
ciano a vibrarsi la corda intera, e le sue parti aliquote,
e perciò quando tutta la corda ha fatto una vibrazio:
ne, ciascuna metà ne ha compiute due, ciascuna terza
parte ne ha compiute tre ec. Quindi si raccoglie,
che ad ogni nuova vibrazione del Basso si torna da capo
con una perfettissima unione. Giova altresì alla unio:
ne, di cui parliamo, la proprietà, che ci viene mani:
festata dalla sopra esposta esperienza, ed è che quanto
i suoni corrispondono al fondamentale in una ragione
più composta, altrettanto riescon più fiacchi. Si ode
più debole del suono 3. il suono 5., e di questo più
languido il suono 7., e così di seguito. L'arte, che
non eguaglia mai la natura, la imita in parte nel re:
gistro di ripieno degli Organi, toccato un tasto del quale
si sente l'accompagnamento 1. 2. 4. 6. 8. 12. 16. ec
di sole equisonanze, e consonanze perfette composto, che
si crede un solo suono unisono al principale. Per met:
tere in opera nel registro di ripieno l'armonia invisce:
rata dalla natura nel suono di una corda, farebbe di
uopo che si potessero in esso adempiere perfettamente
i tre ricordati requisiti, onde trae l'origine la squisita
unione dei suoni acuti col fondamentale, il che dai
più periti Artefici sino al presente non si è potuto ot:
tenere. Ma lasciando ciò, che non fa ora al nostro pro:
posito, conchiudo che rettamente sono stati da me de:
terminati i rapporti rappresentati dalla dissonanza

1:7

1:7, 1:9, 1:11, 1:13, 1:15, o pure 4:7, 4:9, 4:11, 4:13, 4:15, avendo essi luogo nella più concorde armonia, che immaginare si possa, effettuata dalla natura nella corda sonora solida e fluida, dalla quale per tal ragione la Musica compone i suoi più usitati stromenti.

§. 14. Ho sopra stabilito (§ 1.) che le dissonanze si debbono prendere dalla scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena. Quindi in cambio dei rapporti $\frac{7}{4}$ della Settima minore, $\frac{11}{4}$ della Undecima, $\frac{13}{4}$ della Terzadecima il Contrappunto ne usa dei prossimi colla differenza di un elemento enarmonico $\frac{16}{9}$; $\frac{9}{5}$; $\frac{8}{3}$, $\frac{14}{5}$; $\frac{16}{5}$; $\frac{10}{3}$. Alla ragione fondamentale, in confermazione di una tal pratica nel citato luogo allegata, cioè a dire che le dissonanze considerate giuste dal senso hanno a prendersi da quei suoni, che dalle consonanze sono stati determinati, ne aggiungo un'altra dedotta dai suoni della Tromba. In sì fatti stromenti la progressione di suoni 8. 9. 10. 11. 12. 13. 15. 16 si adopera come scala del Modo per Terza maggiore. Da ciò ne segue, che la proporzione $\frac{11}{8}$ si pone in uso come Quarta $\frac{4}{3}$, la proporzione $\frac{13}{8}$ come Sesta maggiore $\frac{5}{3}$. Ora io la discorro così: se fanno in qualche maniera le veci la dissonanza $\frac{11}{8}$, in cui c'entra il numero impari 11, della consonanza perfetta $\frac{4}{3}$; la dissonanza $\frac{13}{8}$, in cui ha luogo il numero impari 13, della consonanza imperfetta $\frac{5}{3}$; tanto più convenientemente la dissonanza $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$, che non ammettono numero impari maggiore del 9, rappresenteranno la dissonanza privilegiata $\frac{7}{4}$, e con più forte ragione si potrà, a fine di non alterare la Scala del Tuono, surrogare la consonanza perfetta $\frac{4}{3}$, o la dissonanza privilegiata $\frac{7}{5}$ alla dissonanza $\frac{11}{8}$; l'una o l'altra consonanza imperfetta $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$ alla dissonanza $\frac{13}{8}$.

§. 15. È tempo al presente di esaminare un'altra teorica della dissonanza sostenuta da Uomini eccellentissimi nel Contrappunto, e singolarmente dal celebre Signor Giuseppe Tartini, la quale stabilisce, che le dissonanze derivino dalla proporzione geometrica, ed

affermi

afferma essere dissonante quell'accompagnamento, in cui si contengono due intervalli simili riferiti a suoni fra loro non equisoni. Per tal cagione gli accordi della Nona, e della Settima minore si debbono collocare fra i dissonanti, comprendendo quello due Quinte, una dell'accompagnamento consonante, e l'altra posta fra la Quinta e la Nona, e questo due Terze minori, una dell'accompagnamento consonante, e l'altra situata fra la Quinta e la Settima minore.

Il necessario requisito di essere generale certamente non compete alla teorica da me riferita. Si adopra in Musica come dissonante l'accordo di Terza diminuita, Quinta minore, e Settima diminuita, benchè in esso due proporzioni simili non si ritrovino. Si aggiunga la Nona minore all'accordo consonante o per Terza maggiore, o per Terza minore, e l'accompagnamento indubitatamente dissonante non conterrà veruna coppia di intervalli simili, essendo giusta la Quinta dell'accompagnamento consonante, e corrispondendo a questa la Nona minore, la Quinta ~~diminuita~~ minore. Addiviene talvolta che si unisca l'Undecima ~~superflua~~ maggiore all'accompagnamento per Terza maggiore, e l'accompagnamento dissonante, che ne risulta, non racchiude simili proporzioni. Nell'accordo dell'Undecima abbiamo due Quarte, una fra la Quinta e l'Ottava, l'altra fra la Ottava e l'Undecima. Nell'accordo dell'Undecima ~~superflua~~ maggiore le nominate due Quarte sono differenti; cioè a dire la prima giusta, e la seconda ~~superflua~~ maggiore.

Oltre a ciò la teorica, di cui favello, non è atta a render ragione dell'indole più o meno mite della dissonanza. I suoni 1. 2. 3. 4. 5. 6. somministrano alla Musica l'ottimo consonante accompagnamento, quantunque in esso si contengano due Ottave 1:2, 3:6, che suoni non equisoni hanno per fondamento. Risponderanno che questa è una prerogativa dell'Ottava, consonanza fra tutte la più squisita; ed io soggiungerò, che ciò posto mi dovranno certamente concedere, che una dissonanza riuscirà tanto meno piccante, quanto più semplici saranno le due simili proporzioni, che nell'accordo consonante sono rinchiuse. Quindi

secondo

secondo la presente teorica, la migliore dissonanza dovrebbe essere la Nona, e la peggiore la Settima minore; perchè quella due Quinte, e questa due Terze minori contiene: conseguenza sommamente alla pratica ripugnante. Conchiudasi, che non dalla ragione geometrica, ma dalla divisione dei quattro sopranominati intervalli, cioè dalla Quarta, dalle due Terze componenti la Quinta, e dalla Terza fra la Quinta e la Settima minore le dissonanze traggon l'origine.

Deggio per altro confessare, che la proporzione geometrica somministra alla Musica le dissonanze nel genere loro le più eleganti. Egli è certo che la Nona, e l'Undecima sono meno piccanti della Nona minore, e della Undecima ~~superflua~~ maggiore aggiunta, per il motivo, che contengono due Quinte, e due Quarte simili; non potendosi negare, che la Nona minore dalla Quinta ~~diminuita~~ minore, e l'Undecima ~~superflua~~ maggiore dalla Quarta ~~superflua~~ maggiore non venghino rese più amare. Similmente aggiungendo la Terzadecima maggiore alli accompagnamenti consonante per Terza maggiore, la Terzadecima minore alli accompagnamento consonante per Terza minore, ritroveremo nel primo accordo due Quarte e due Terze minori; e nel secondo due Quarte e due Terze maggiori, e l'unica dissonanza verrà formata dal paragone della Terzadecima colla Duodecima, o Quinta. Più austere riusciranno la Terzadecima maggiore accoppiata colli accordi consonante per Terza minore, la Terzadecima minore unita alli accordo consonante per Terza maggiore; perchè oltre la dissonanza fra la Terzadecima e la Duodecima, si udiranno in un caso la Quarta ~~superflua~~ maggiore fra la Decima minore e la Terzadecima maggiore, e nell'altro la Quarta diminuita fra la Decima maggiore, e la Terzadecima minore...

§ 16. Quantunque la Musica non ammetta esattamente la Settima minore $\frac{7}{4}$ con quei rapporti, che derivano dal paragonare il suono 7 cogli altri dell'accompagnamento consonante perfetto, nondimeno le proporzioni, in cui ha luogo il numero 7, vi si insinuano sotto altro aspetto, e starei per

dir

dir di soppiatto... fra la Terza maggiore 5. e la Settima minore 7.; fra questa e la Decima maggiore 10. passerebbero le ragioni $\frac{7}{5}$, $\frac{10}{7}$, la prima delle quali cala dalla seconda per l'elemento enarmonico $\frac{50}{49}$. Adoprandosi pertanto in cambio della Settima minore $\frac{7}{4}$ un rapporto medio fra i due $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$, il quale rapporto medio ~~supera~~ il $\frac{7}{4}$ per il mentovato Diesis enarmonico $\frac{50}{49}$; segue una specie di permutazione, e quella differenza $\frac{10}{7}$, che si trova fra la Settima minore $\frac{7}{4}$ e la Decima maggiore, discende ad occupare il sito fra la Terza maggiore e la Settima minore richiesta dal Contrappunto: ed all'opposto la differenza $\frac{7}{5}$ fra la Terza maggiore e la Settima minore $\frac{7}{4}$ ascende nel posto fra la Settima minore usitata, e la Decima maggiore. Ma la Terza maggiore e la Settima minore differiscono per una Quinta ~~diminuita~~ minore, la Settima minore e la Decima maggiore differiscono per una Quarta ~~superflua~~ maggiore; dunque dalla Quinta ~~diminuita~~ minore il rapporto $\frac{10}{7}$, e dalla Quarta ~~superflua~~ maggiore il rapporto $\frac{7}{5}$ viene accettato... Per necessaria conseguenza poi si deduce, come ho dimostrato Lib. 2. Cap. 1. § 16., che la Terza diminuita abbraccia la ragione $\frac{8}{7}$, e la Sesta superflua suo compimento all'Ottava la maggiore $\frac{7}{4}$. Di vantaggio la Quarta ~~superflua~~ maggiore per esempio D. G♯ è composta dalla Terza minore D F, e dalla Seconda superflua F G♯: ma la Quarta ~~superflua~~ maggiore si appropria il rapporto 5 : 7, il quale si divide nei due 5 : 6, 6 : 7, e 5 : 6 è una Terza minore, dunque resta, che dalla proporzione 6 : 7, o sia dalla frazione $\frac{7}{6}$ si esprima la Seconda superflua. Il perchè la Settima diminuita suo compimento all'Ottava verrà dinotata dalla ragione $\frac{12}{7}$. Or ecco introdotti in Musica i rapporti tutti, nei quali ha luogo il numero 7. paragonato coi numeri minori, e coi loro equisoni. Potrebbesi mettere al confronto il 7. coi numeri 9. e 15., e ne risulterebbero in primo luogo le ragioni $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$ convenienti alla Quarta diminuita, ed alla Quinta superflua; verità, che è stata da me provata Lib. 2. Cap. 2. § 20. Dal paragone del suono 7. col 15. ne proverrebbe il Semituono maggiore

$\frac{15}{14}$

$\frac{15}{14}$ differenza fra varie coppie di intervalli uno consonante, e l'altro semiconsonante, o dissonante privilegiato, in cui c'entra il 7 co' numeri più semplici combinato. Differiscono per detto Semituono la Quarta $\frac{4}{3}$, e la Quinta ~~diminuita~~ minore $\frac{10}{7}$; la Quarta ~~superflua~~ maggiore $\frac{7}{5}$, e la Quinta $\frac{3}{2}$; la Sesta minore $\frac{8}{5}$, e la Settima diminuita $\frac{12}{7}$; la Seconda superflua $\frac{7}{6}$, e la Terza maggiore $\frac{5}{4}$.

§ 12. Tutti concordemente i Maestri di cappella adoprano e l'accordo fondamentale di Terza Quinta e Settima, ed i suoi derivati, fra i quali ha parimente luogo la Settima rovesciata, accompagnamento nascente dal collocare essa dissonanza nel Basso. Relativamente alle altre dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima, tengono parecchi uno stile diverso, ponendo in uso solamente gli accordi fondamentali, ed escludendo dalla Musica i derivati. A chi dimandasse loro la ragione di una tal pratica, non potrebbero certamente rispondere, salvo che fra le altre prerogative della Settima deve annoverarsi anche questa, che a distinzione di tutte l'altre dissonanze i suoi accompagnamenti derivati si ammettano nel Contrappunto. Tralascio di avvertire, che la dissonanza privilegiata è la Settima minore, ed altresì la diminuita, la quale sempre si usa colla rappresentanza della minore; ma non così la maggiore, da cui non si godono tutte l'esenzioni della predetta dissonanza, e nulladimeno si adoprano gli accompagnamenti, che da essa derivano; imperocchè potrebbero soggiungere, che ancora la Settima maggiore rappresenta la minore in qualche maniera, e che essendo al possesso del privilegio, che ha per esempio luogo il prepararla in tempo buono, e le introdurla in tempo cattivo, le può competere l'altro eziandio, che sia concesso a Maestri il valersi degli accompagnamenti dalla predetta Settima derivati.

Inoltrandomi adunque a discorsi più conchiudenti, dico primieramente, che contenendo un accordo fondamentale i suoi derivati, mentre odo quello ascolto parimente questi, e con approvazione del senso.

Ora

Ora ciò posto qual concludente motivo si può allegare, per cui, omessi nell'accompagnamento fondamentale uno o più suoni gravi, mi sia proibito di servirmi degli accordi derivati nel Basso continuo. Rischiaro la faccenda con un esempio. Toccato l'accompagnamento fondamentale C e G c d e g c di Terza, Quinta, e Nona colle sue replicazioni, sentirò parimente gli accompagnamenti derivati e G c d di Terza, Sesta, e Settima; G c d e di Quarta, Quinta, e Sesta; d e g c di Seconda, Quarta, e Settima; ed udirò che gli ho in una occasione senza disgusto dell'orecchio, perchè mai introdotti nei Bassi continui pungeranno tanto il sensorio, che da loro un irremissibile bando sia meritato?

Gli accompagnamenti derivati si possono concepire originati dal trasportare all'Ottava alta uno o più suoni gravi dell'accompagnamento fondamentale. Abbiasi l'accordo fondamentale C e G d di Terza, Quinta, e Nona, e trasportata all'Ottava la base C, ecco si presenta l'accompagnamento derivato e G c d di Terza, Sesta, e Settima. Alzando all'Ottava anche il suono e, ho l'accompagnamento derivato G c d e di Quarta, Quinta, e Sesta. Finalmente se porterò altresì all'Ottava alta i suoni G, c, mi si affaccierà l'accordo d e g c di Seconda, Quarta, e Settima indice della Nona rovesciata, ch'è quanto a dire posta nel Basso. Io non capirò mai qualmente un'armonia concessa divenga illecita col sostituir solamente un suono equisono all'altro, o sia col trasportare all'Ottava uno o più suoni.

Se non fosse permesso di usare gli accompagnamenti derivati dai fondamentali di Nona, di Undecima, di Terzadecima, ne seguirebbe per necessaria conseguenza, che agli accompagnamenti consonanti derivati di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta non si potesse aggiungere altra dissonanza fuorchè quella, che relativamente all'accordo fondamentale è una Settima. All'accompagnamento adunque di Terza e Sesta si concederebbe l'unione della sola Quinta, ed a quello di Quarta e Sesta l'unico accoppiamento della

Terza

Terza. Quanto sia arbitraria una tal prescrizione, ne lascio ai discreti Lettori il giudicio.

Riservo all'ultimo luogo quella ragione, che mi sembra rigorosamente dimostrativa. Un accompagnamento fondamentale, ed i suoi derivati spettano allo stesso grado di semplicità; perchè sono formati dalle medesime proporzioni variamente combinate. Perciò venendo composti l'accordo fondamentale di Settima minore, e quelli che da esso derivano dalle stesse equisonanze, consonanze perfette, consonanze imperfette, e dissonanze privilegiate, nei cui rapporti non c'entra numero impari maggiore del 5; ad un pari grado di semplicità meritano di essere ascritti. Lo stesso dicasi degli accordi fondamentali, e derivati della Nona, della Undecima, e della Terzadecima, i quali per altro vanno gradatamente scemando di semplicità, conforme di sopra ho diffusamente spiegato. L'esperienza favorisce compiutamente la mia asserzione, che l'accompagnamento fondamentale, ed i derivati siano tutti relativamente alla semplicità del medesimo grado; imperciocchè qualunque derivato dall'accordo di Settima minore si usa con quei privilegi, che sono dal fondamentale goduti. Ora io la discorro così: l'accompagnamento della Nona è più semplice di quello della Undecima; ma qualsivoglia derivato dalla Nona va collocato insieme col fondamentale in pari grado di semplicità; dunque ogni derivato dalla Nona è più semplice dell'accordo fondamentale della Undecima. E poichè un tale accompagnamento non si esclude dal Contrappunto, con maggior fondamento qualsisia derivato dall'accordo della Nona dovrà parimente accettarsi. Con simile metodo proverò, che usandosi l'accordo fondamentale della Terzadecima, ch'è meno semplice dei derivati dall'accompagnamento della Undecima, anche questi si dovranno adoprare. Fatta poi la riflessione, che le dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima si trattano col medesimo rigore, ed avendo dimostrato, ch'egli è di uopo ammettere in Musica le derivazioni della Nona, e della Undecima; chiaramente

chiaramente si scopre, che ci possiamo non meno valere degli accordi della Terzadecima derivati. Si abbia per massima incontrastabile, che aperto l'adito ad un accordo fornito di una data semplicità, si dee parimente lasciar libera la strada agli altri accompagnamenti, dai quali in riguardo alla semplicità un egual posto viene occupato.

§ 16. Pensano alcuni, che il considerare le dissonanze come suoni aggiunti all'accompagnamento consonante perfetto, ed il porre in opera gli accordi derivati dai fondamentali della Nona, della Undecima, e della Terzadecima sia invenzione del Padre Francescantonio Calegari prima Maestro di Cappella nella Chiesa di S. Antonio di Padova, ed indi in quella di Venezia chiamata volgarmente dei Frari, e che essendo stato seguitato dal Padre Vallotti, dal Signor Giuseppe Tartini, dal Signor Giuseppe Saratelli, che fu poscia Maestro di Musica nella Chiesa ducale di S. Marco in Venezia, e da altri valentuomini, si sia andata una nuova scuola formando. Al Padre Calegari per dire il vero non siamo debitori della mentovata scoperta; ma non gli si può mica negare il merito di aver rinnovato l'uso di ciò che hanno praticato i migliori Autori del secolo decimosesto, dalla attenta considerazione dei quali ha egli ricavata la vera idea delle dissonanze, e del loro maneggio. Nel passato secolo con tutte le belle Arti scemò altresì la Musica di perfezione. Ma verso il fine dello stesso sorsero de' bravi ristoratori, che la rimisero in fiore, fra i quali Arcangelo Corelli, e Monsignore Steffani. Risguardando alle dissonanze, delle quali presentemente trattiamo, trovo che il Corelli nella Opera quinta, e sesta, cioè a dire nelle ultime composte in età matura, quando più a fondo intendea il Contrappunto, ha messo talvolta in uso gli accompagnamenti derivati dai dissonanti fondamentali non privilegiati. Gli eccellentissimi Duetti di Monsignore Steffani dimostrano a chiaro lume, chi egli conoscea apertamente, essere la dissonanza un nuovo suono aggiunto all'accompagnamento consonante perfetto, e che siccome da un accordo consonante fondamentale

nascono

nascono i consonanti derivati, così da un accordo dis=
sonante fondamentale i dissonanti derivati provengo:
no, i quali tutti a tempo, e a luogo, discretamente,
e senza affettazione usare si possono. Il rinomatissi=
mo Signor Benedetto Marcello, che si mostrò da prin:
cipio contrario ai pensamenti del Padre Calegari, can-
giò poscia opinione, valendosi degli accompagnamenti
dissonanti derivati, intorno ai quali si disputa. Sopra
di che è da vedersi la Lettera del lodato Padre Calegari
posta in fronte al Tomo VIII. dei Salmi del mentova:
to Signor Marcello. Egli è per altro notabile, che
anche quei Maestri, che condannano i nostri accordi
dissonanti derivati, li pongono in opera di tanto in
tanto senza avvedersene. Ho udito dire da alcuno
di loro, che talvolta colla Settima non si può unire la
Quinta, e portava per esempio il passaggio $C^{5}_{3\sharp}$ C^{7}_{3},
nell'accordo posteriore del quale di Terza e Settima
ambe maggiori affermava non esser lecito l'introdurre
la Quinta, che sarebbe superflua, e sarebbe forma:
ta dal suono G♯ settima corda artifiziale del Tuono
A per Terza minore, a cui compete il sovrascritto
passaggio. Colla Settima dissonanza fondamentale
è sempre concesso l'accoppiare la Quinta, e benchè
l'accompagnamento $C^{7\sharp}_{3}$ si esperimenti di austera
natura, nulladimeno di rado, e con cautela si può
adoprare. Che se l'accompagnamento C^{7}_{3} si consi:
dera come derivato dal fondamentale $A^{9}_{5\,3}$ di Terza
minore, Quinta, e Nona, in tal caso il suono artifizia:
le G♯, che si riferisce a C in Quinta superflua, non
può farsi sentire senza un errore manifestissimo;
perchè corrisponde alla base A in Settima, ed è leg:
ge inviolabile, che le dissonanze non dalle corde
artifiziali, ma bensì dalle naturali debban desumersi.
Quando adunque l'accordo C^{7}_{3} ricusa di congiugner:
si colla Quinta, non è fondamentale, ma derivato,
e come tale si pratica, benchè dal Maestro non cono:
sciuto. Non ho voluto risparmiar parola per dimos:
trare la verità, che gli accompagnamenti dissonanti
derivati di ogni spezie debbono e per ragioni fortis=
sime, e per l'autorità dei più pesati Compositori accet:

tarsi

rarsi nel Contrappunto, a cui riescono di moltissima utilità. Darò vedere (Cap. 6. §. 7.) che col mezzo di questi si conservano ne' Soggetti, e Fughe una perfetta unità di armonia.

§. 19. Ho sopra in più luoghi notato, che la comunione de' suoni fra due accompagnamenti consonanti rende più elegante il passaggio dall'uno all'altro. Una tale comunione di suoni o viene accresciuta, o viene introdotta dalle dissonanze, che nell'antecedente accompagnamento si preparano, e si introducono nel susseguente: il che serve a viepiù legare insieme gli accordi, che un dato passaggio compongono. Quegli accompagnamenti, le cui basi si corrispondono in Quinta, o in Quarta, hanno un suono comune. Se il passaggio è di Quinta, come per esempio C^5_3 G^5_3, la Quinta G del primo accompagnamento diviene fondamento del secondo. L'Ottava c frattanto, e la Decima e dell'accordo antecedente possono preparare le dissonanze di Quarta e Sesta da aggiugnersi al conseguente, al quale con tal mezzo si accomuneranno i mentovati due suoni dell'accompagnamento anteriore. Se il passaggio è di Quarta, come sarebbe a dire C^5_3 F^5_3, l'Ottava c dell'accordo che precede si tramuta in Quinta di quello che seguita. Rimangono nell'accompagnamento C^5_3 la Decima e, e la Duodecima g, suoni, che si renderanno comuni all'accordo F^5_3, aggiungendo ad esso le dissonanze Settima, e Nona.

I passaggi di Seconda all'insù, ed all'ingiù, che non hanno la comunanza di verun suono, possono acquistarla mediante le dissonanze. Mettiamoci sotto gli occhi il passaggio F^5_3 G^5_3 di Seconda all'insù; ed agevolmente scopriremo, che l'Ottava f, la Decima a, e la Duodecima c del primo accompagnamento possono divenire Settima, Nona, e Undecima nel secondo. Dalla considerazione del passaggio A^5_3 G^5_3 di Seconda all'ingiù ricaveremo, che coll'Ottava a, colla Decima c, e colla Duodecima e dell'accompagnamento anteriore sta in nostra mano il preparare la Nona, l'Undecima,

e

e la Terzadecima dell'accompagnamento posteriore.

Dandosi la comunione di due suoni fra gli accompagnamenti, che formano un passaggio di Terza all'ingiù, o all'insù, basta accoppiare all'accordo conseguente una dissonanza, acciocchè questo si appropij tutti tre i suoni dell'antecedente. Abbiasi per esempio il passaggio C^{5}_{3} A^{5}_{3} di Terza all'ingiù, e se all'accordo A^{5}_{3} ci aggiungerò la Settima G, si comprenderanno in esso i suoni tutti C, e, G dell'accompagnamento precedente C^{5}_{3}. Per ottenere, che nel passaggio di Terza all'insù per esempio C^{5}_{3} E^{5}_{3} tutti i suoni del primo accordo abbiano luogo nel secondo, quegli diedi uopo unire a questo la Sesta dissonanza, che dall'Ottava di quello vien preparata.

Capitolo secondo.

Della Dissonanza in particolare, e primieramente della Settima.

§ 1. Dopo aver trattato della dissonanza Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima in generale, passo a discorrere di ciascuna in particolare, e della Settima da principio. Ho detto nel Paragrafo secondo del Capitolo antecedente, ed ora il ripeto, che dall'accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Settima per esempio G B D F g b d ne derivano tre, cioè B D F g di Terza, Sesta, e Quinta, usata siccome Basso la Terza dell'accompagnamento consonante perfetto; D F g b di Quarta, Sesta, e Terza, collocata nel Basso la Quinta del detto accompagnamento; e finalmente F g b d di Seconda, Quarta, e Sesta, adoprata in qualità di Basso la Settima. Nel nominare i due primi accordi derivati ho avuta la cura, che precede l'accompagnamento consonante derivato di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, riserbando l'ultimo luogo al suono dissonante, che col Basso continuo forma in un caso Quinta, e nell'altro Terza. In sì fatta guisa si levano quegli equivoci, che si incontrerebbero tenendo un diverso stile. Se avessi chiamato l'accordo B D F g di Terza, Quinta, e Sesta secondo l'ordine delle lettere, potrebbesi credere originato dall'aggiugnere all'accompagnamento fondamentale

fondamentale di Terza e Quinta la Sesta dissonanza. Non altrimenti adattata all'accompagnamento D 7 G 4 la denominazione di Terza, Quarta, e Sesta, può cadere in pensiero, che D 7 4 sia l'accordo consonante derivato dal fondamentale B. D. F. e G la dissonanza aggiunta. Il metodo di far menzione prima degli accordi consonanti derivati di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, ed indi del suono dissonante, sarà da me in riguardo a tutta la dissonanza costantemente osservato. Resta da dir qualche cosa dell'accompagnamento 7 g 6 d di Seconda, Quarta, e Sesta, indice della Settima rovesciata, o vogliam dire collocata nel Basso. Chi lo segnasse diversamente, darebbe motivo ad una qualche equivocazione. Trattando della Terzadecima vedremo, che uno de' suoi accordi derivati si esprime per Quarta, Sesta, e Nona.

Metto sotto gli occhi de' Lettori l'accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, ed i suoi derivati valendomi di numeri, e di note secondo l'uso comune.

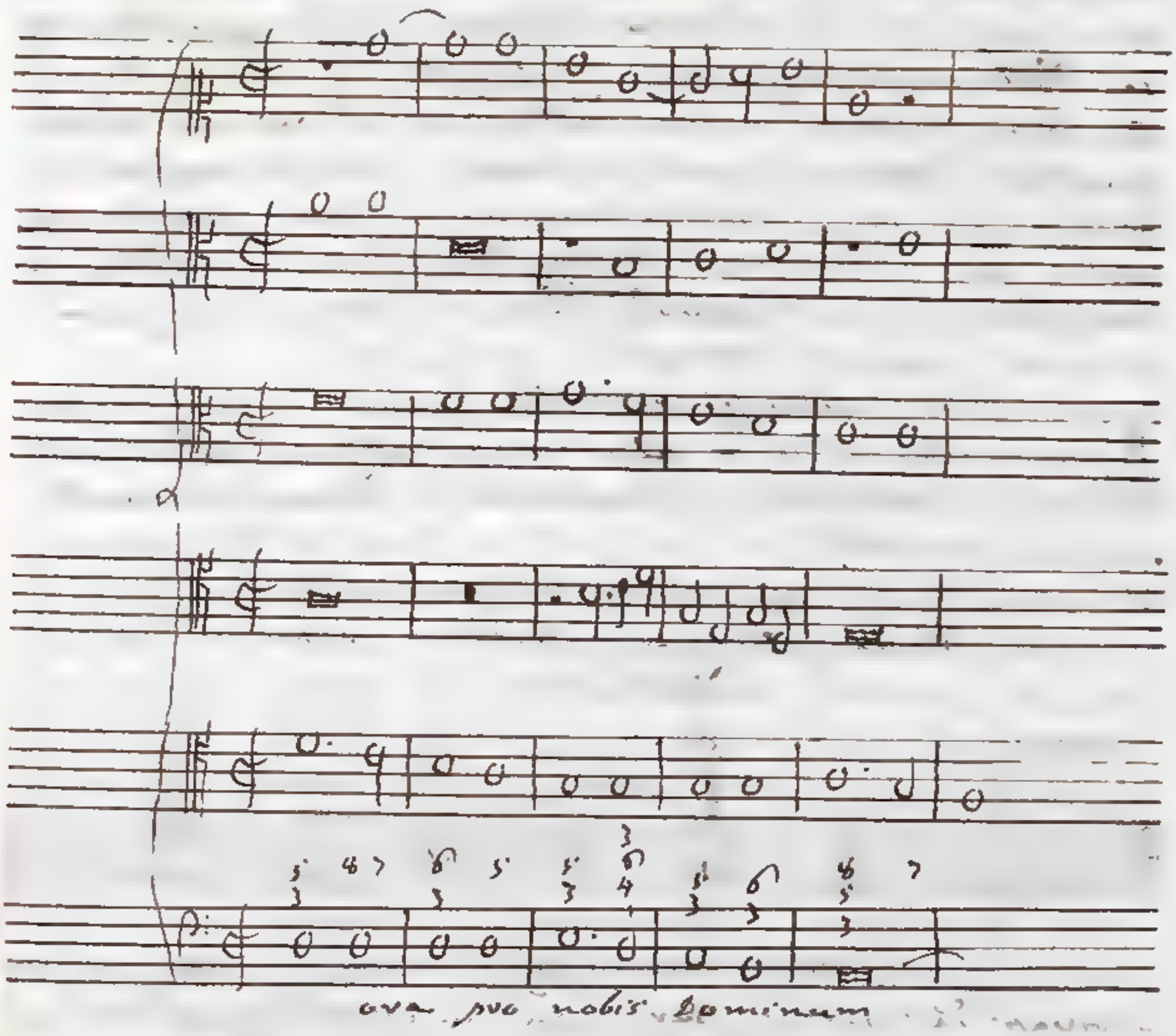
Accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, e suoi derivati.

§ 12. Negli accompagnamenti di Quarta e Sesta derivati da' perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore corrispondendo al Basso la Quarta, vien conosciuta questa chiaramente dal senso siccome Quinta rovesciata, e mancante del vero suo Basso. Veggasi ciò che ho detto in tale proposito (Lib. 1. Cap. 2. § 4. § 12.). Il giudizio dell'orecchio si rende più oscuro, mentre aggiunta la dissonanza risulta l'accordo di Quarta, Sesta, e Terza, il quale però in moltissimi incontri produce un ottimo effetto. La stessa cosa si ottiene ancha quando coi mentovati accompagnamenti

di

di Quarta e Sesta si unisca qualche altra dissonanza, che relativamente al fondamentale sia o Nona, o Undecima, o Terzadecima.

Poichè fra gli accordi derivati dal fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, quello di Quarta, Sesta, e Terza è il meno conosciuto dai dozzinali Compositori, stimo opportuno il recarne un esempio preso dal Mottetto Salve o Maria a sei voci del Palestrina.



Si osservi usato dal celebre Autore il passaggio di Terza alli suoi C^{5}_{3} G^{5}_{3} vicino di quella elegante maniera derivata C^{5}_{3} $D^{6}_{4}{}^{3}$, che ho ricordato (Lib. 2. Cap. 2. §. 4.).

§ 3. Di tre specie di Settima si serve la Musica, della minore, della diminuita, e della maggiore. Dovendosi prendere la dissonanza dalla scala naturale del Tuono, interviene che la Settima minore si possa unire con tutti e due gli accompagnamenti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore, ed inoltre con

due

Due accompagnamenti consonanti per rappresentanza di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore. La Settima diminuita la possiamo accoppiare cogli accordi di Terza minore, o diminuita, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Li due accompagnamenti di Terza minore, o diminuita, Quinta minore, e Settima ~~anche~~ diminuita nascono dalli accrescere artificialmente per un Diesis le basi degli accordi di Terza maggiore, o minore, Quinta, e Settima minore. Essendo dunque Settima minore nella sua origine qual suono, che forma Settima diminuita colla base alterata, manifestamente si scopre la ragione, per cui la Settima diminuita si ponga in opera coi privilegi tutti dalla minore goduti. La Settima maggiore si può congiungere colli accordo perfetto per Terza maggiore, e con quello di Terza maggiore, e Quinta superflua. Metto qui sotto gli esempj degli otto diversi accompagnamenti di Terza, Quinta, e Settima, e da' loro derivati.

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore

G B D F g h d

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, nascente dalli usare siccome Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale

B D F g

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Terza minore, nascente dalli usare siccome Basso la Quinta dell'accompagnamento fondamentale

D F g h

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quinta ~~superflua~~ maggiore, e Sesta maggiore, nascente dalli usare siccome Basso la Settima dell'accompagnamento fondamentale.

F g h d

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Settima minore.

D 7 A C d f a

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta amba maggiori, e Quinta, nascente dall'adoprare siccome Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale.

7 A C d

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Terza minore, nascente dall'adoprare siccome Basso la Quinta dell'accompagnamento fondamentale.

A C d f

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Sesta maggiore, nascente dall'adoprare siccome Basso la Settima dell'accompagnamento fondamentale

C d f a

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta ~~diminuita~~ minore, e Settima minore.

B D 7 A 9 d f

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Quinta, nascente dall'usare siccome Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale

D 7 A 9

Accompagnamento derivato di Quarta ~~superflua~~, Sesta, e Terza ~~due~~ tre maggiori nascente dall'usare siccome Basso la Quinta dell'accompagnamento fondamentale

7 A 9 d

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Sesta minore, nascente dall'usare siccome Basso la Settima dell'accordo fondamentale.

A 9 d f

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta ~~diminuita~~ minore, e Settima minore.

B D♯ 7 A ♮ d♯ f

Accompagnamento derivato di Terza diminuita, Sesta minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, nascente dal porre in opera siccome Basso la Terza dello accordo fondamentale.

D♯ 7 A ♮

Accompagnamento derivato di Quarta ~~superflua~~ maggiore, Sesta superflua, e Terza maggiore, nascente dallo usare siccome Basso la Quinta dello accompagnamento fondamentale.

7 A ♮ d♯

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta ~~superflua~~ maggiore, e Sesta ~~minore~~, nascente dallo usare siccome Basso la Settima dello accordo fondamentale.

A ♮ d♯ f

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta minore, e Settima ~~ambo~~ diminuita.

G♯ B D F g♯ ♮ d

Accompagnamento derivato di Terza minore Sesta maggiore, e Quinta ~~diminuita~~ minore nascente dallo adoprare siccome Basso la Terza dello accordo fondamentale.

B D F g♯

Accompagnamento derivato di Quarta ~~superflua~~ maggiore, Sesta maggiore, e Terza minore, nascente dallo adoprare siccome Basso la Quinta dello accordo fondamentale.

D F g♯ ♮

Accompagnamento derivato di Seconda superflua, e Quarta ~~ambedue superflue~~ maggiore, e Sesta maggiore, nascente dallo adoprare siccome Basso la Settima dello accordo fondamentale.

F g♯ ♮ d

Accompagnamento fondamentale di Terza diminuita, Quinta minore, e Settima ~~[illegible]~~ diminuita.

D# F A C d# f a

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, e Quarta, nascente dall'usare siccome Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

F A C d#

Accompagnamento derivato di Quarta maggiore, Sesta, e Terza ambo minori, nascente dall'usare siccome Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

A C d# f

Accompagnamento derivato di Seconda superflua, Quarta, e Sesta maggiore, nascente dall'usare siccome Basso la Settima dell'accordo fondamentale.

C d# f a

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Settima maggiore;

C e G B c e g

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambo minori, e Quarta, nascente dal porre in opra siccome Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

e G B c

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta, e Terza ambo maggiori, nascente dal porre in opra siccome Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G B c e

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Sesta minore, nascente dal porre in opera siccome Basso la Settima dell'accordo fondamentale.

B c e g

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore
Quinta superflua, e Settima maggiore.

C e G# B c e g#

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta minore, e Quinta, nascente dallo usare siccome Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

e G# B c

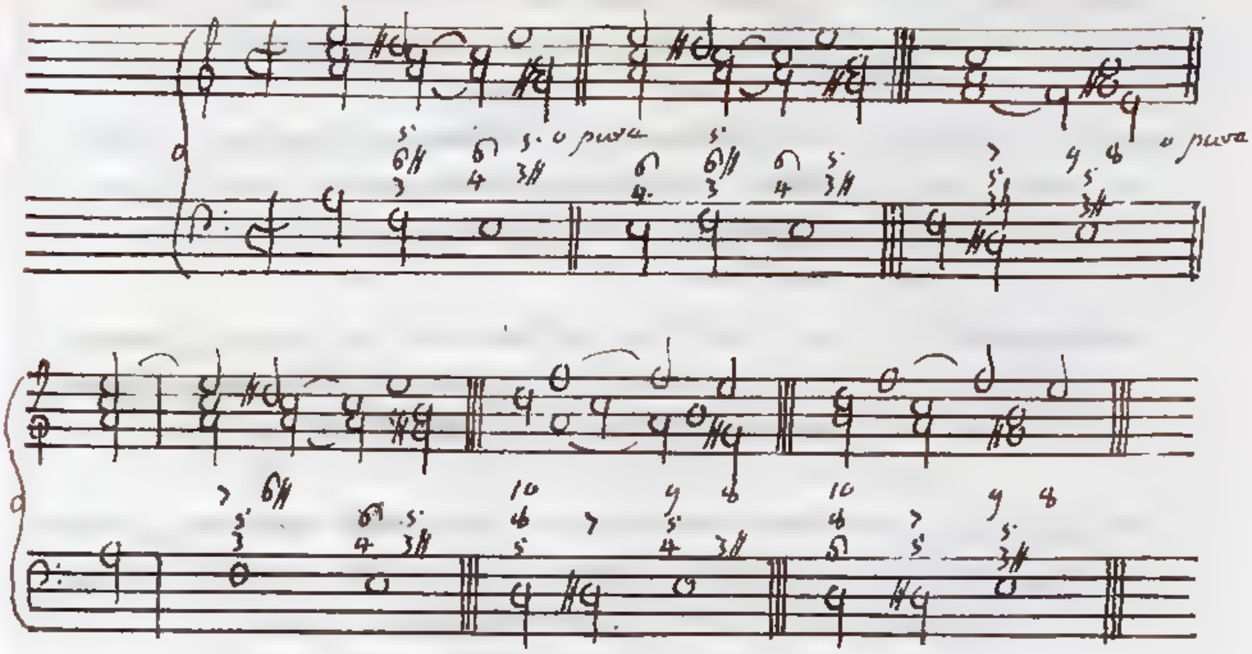
Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta, e Terza tutte e due minori, nascente dallo usare siccome Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G# B c e

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Sesta maggiore, nascente dallo usare siccome Basso la Settima dell'accordo fondamentale.

B c e g#

§ 4. Gli accompagnamenti consonanti per rappresentanze fondamentali amano per così dire l'accoppiamento colla Settima, principalmente quando essa è minore, o diminuita; e riuscendo piccanti i mentovati accompagnamenti, fa di mestieri ammollirli, componendo i passaggi, ne' quali hanno luogo, con più eleganti movimenti di melodia. La aggiunta della Settima, dissonanza fra l'altre tutte la meno austera, arricchisce l'accordo di un suono di più, e dà maggiore facilità di poter scegliere i passi melodici più squisiti. Si voglia far uso dello accompagnamento D# F A di Terza diminuita, e Quinta minore ~~aumentata~~ ~~diminuita~~ nei passaggi A 5^{si} D# 3^{si}, F 5^{si} D# 3^{si}, D 5^{si} D# 3^{si}, B 5^{si} D# 3^{si}, D# 3^{si} C 3^{si}, ad aggiunta la Settima al detto accompagnamento, effettueremo i nominati passaggi con semplicissimi movimenti melodici, come nei sottoposti esempj si può osservare

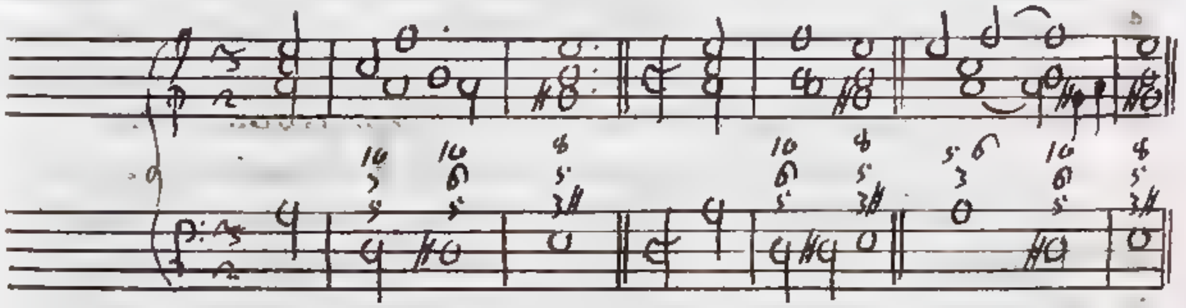


Ho provato (Lib. 2. Cap. 1. § 14.), che l'accompagnamento derivato 7 A d# di Terza maggiore, e Sesta superflua è più elegante dell'altro derivato A d# f di Quarta ~~superflua~~ maggiore, e Sesta minore, e del fondamentale D# 7 A di Terza diminuita, e Quinta minore; perchè dinotando i suoni coi numeri delle vibrazioni fatte in tempi pari, giusta il consueto mio stile, i suddetti accompagnamenti si esprimono per le serie, il primo 4. 5. 7., il secondo 5. 7. 8., il terzo 7. 8. 10. Unita la Settima all'accompagnamento fondamentale, onde si abbia l'accordo D# 7 A C di Terza diminuita, Quinta minore, e Settima diminuita, si riferisca essa dissonanza al suono 7 = 4 Basso del primo accompagnamento in Quinta 4 : 6, al suono A = 5 Basso del secondo accompagnamento in Terza minore 5 : 6, al suono D# = 7 Basso del terzo accompagnamento nella ragione 7 : 12, che come ho dimostrato nel precedente Capitolo primo § 16. compete alla Settima diminuita. Quindi i tre accompagnamenti 7. A C d#, A C d# f, D# 7. A. C si espongono per le progressioni 4. 5. 6. 7., 5. 6. 7. 8., 7. 8. 10. 12. Resta da considerarsi l'accordo C d# f a proveniente dall'usare la Settima in qualità di Basso, il quale si appropria la serie 6. 7. 8. 10. Paragonate insieme le quattro serie registrate, la prima adattata dall'accompagnamento

7 A C d#

7 A C D♯ di Terza maggiore, Quinta, e Sesta superflua si scopre più semplice di tutte l'altre, e perciò lo stesso accompagnamento va agli altri preferito, e si adopra nel Contrappunto con più frequenza. Osservi chi legga, che sotto l'aspetto di Terza maggiore, Quinta, e Sesta superflua si vede esattamente l'armonia 4. 5. 6. 7., la quale in riguardo al suono 7. è solamente rappresentata dall'accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Si richiami a memoria quello che ho detto nel poco fa citato § 16. del Capitolo primo intorno alla ragione, in cui ci entra il numero 7. posto al confronte coi numeri impari minori 1. 3. 5.

Gli esempj, che metto qui sotto, fanno chiaramente vedere, di quanta utilità riesca l'aggiugnere la Settima all'accordo B D♯. 7 di Terza maggiore, e Quinta ~~diminuita~~ minore. Esperimentandosi in detto accordo assai pungente il suono 7, che con B forma Quinta ~~diminuita~~ minore, e con D♯ Terza diminuita, scelgo que' passaggi D 3^{5} B $3♯^{7}$, B 3^{5} B $3♯^{5\,7}$, D 3^{5} B $3♯^{5\,7}$, che ce lo fanno sentir preparato.



Oltrechè l'unione della Settima cogli accompagnamenti consonanti per rappresentanza rende più agevole il formare i passaggi, nei quali essi accompagnamenti hanno luogo, coi movimenti più sgarziati di melodia, un'altra non meno forte ragione prova sommamente proffittevole con tali accordi della riferita Dissonanza l'accoppiamento. Quasi tutti gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, coi quali si congiunga la Settima minore, o diminuita, o sono stati introdotti nel Contrappunto per motivo di alcuna Cadenza, o almeno servono a qualche Cadenza. Hanno aperto l'adito agli accompagnamenti 7♯ 3^{5} nel

Tuono

Tuono C per Terza maggiore, $D\sharp\,{}^{5}_{3\natural}$, $D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}$ nel Tuono A per Terza minore le Cadenze dalla quarta corda artificiale alla quinta $D\sharp\,{}^{5}_{3}\ G\,{}^{5}_{3}$, $D\sharp\,{}^{5}_{3\natural}\ E\,{}^{5}_{3\sharp}$, $D\sharp\,{}^{5}_{3\sharp}\ E\,{}^{5}_{3\sharp}$. Occupano gli accompagnamenti $B\,{}^{5}_{3}$, $G\sharp\,{}^{5}_{3}$ nella Cadenza dei nominati Tuoni $B\,{}^{5}_{3}\ C\,{}^{5}_{3}$, $G\sharp\,{}^{5}_{3}\ A\,{}^{5}_{3}$ dalla settima corda all'ottava, ed anzi in grazia dell'ultima Cadenza è stato accettato in Musica l'accordo $G\sharp\,{}^{5}_{3}$. Finalmente $B\,{}^{5}_{3}$, $B\,{}^{5\natural}_{3\sharp}$ sono gli accompagnamenti antecedenti delle Cadenze $B\,{}^{5}_{3}\ E\,{}^{5}_{3\sharp}$, $B\,{}^{5\natural}_{3\sharp}\ E\,{}^{5}_{3\sharp}$ dalla seconda alla quinta corda del Tuono A per Terza minore, e per cagione della seconda Cadenza all'accordo $B\,{}^{5\natural}_{3\sharp}$ hanno i Maestri dato posto nell'armonia. Aggiunta la Settima agli accordi precedenti delle descritte Cadenze, si risolve essa o nella Quinta, o nella Terza degli accompagnamenti susseguenti. L'obbligo, che abbiamo di risolver la Settima, rende più necessarie, e conseguentemente più conchiudenti, ed aggradevoli le Cadenze, e gli accompagnamenti, che le compongono.

§ 5. La Settima minore, e diminuita godono la prerogativa di poter essere adoprate senza preparazione. La Settima maggiore, che per lo più richiede di essere preparata, si può talvolta, adempiute alcune riserve, usare di posta, siccome quella, che della Settima minore la rappresentazione conserva. Dopo l'Unisono, col quale si preparano le Dissonanze, la più squisita melodia derivata si è il movimento di grado: facendosi transito di grado alla Settima o dall'Ottava, o dalla Sesta; osservo che il primo passo è molto più perfetto del secondo; perchè la Sesta resta esclusa dall'accompagnamento della Settima, ed all'opposto l'Ottava occupa in esso un posto principalissimo, essendo equisona alla base dell'armonia. Se adunque la Settima non si prepara mediante l'Unisono, si disporrà nel più elegante modo l'orecchio ad udirla discendendo ad essa dall'Ottava equisona al Basso fondamentale, con cui i suoni tutti componenti l'accordo di Terza, Quinta, e Settima formano armonica unità. In questa forma per tanto sarà lecito qualche fiata porre in opera la Settima maggiore senza preparazione, e se ne trovano degli esempj nei più eccellenti Autori del

secolo

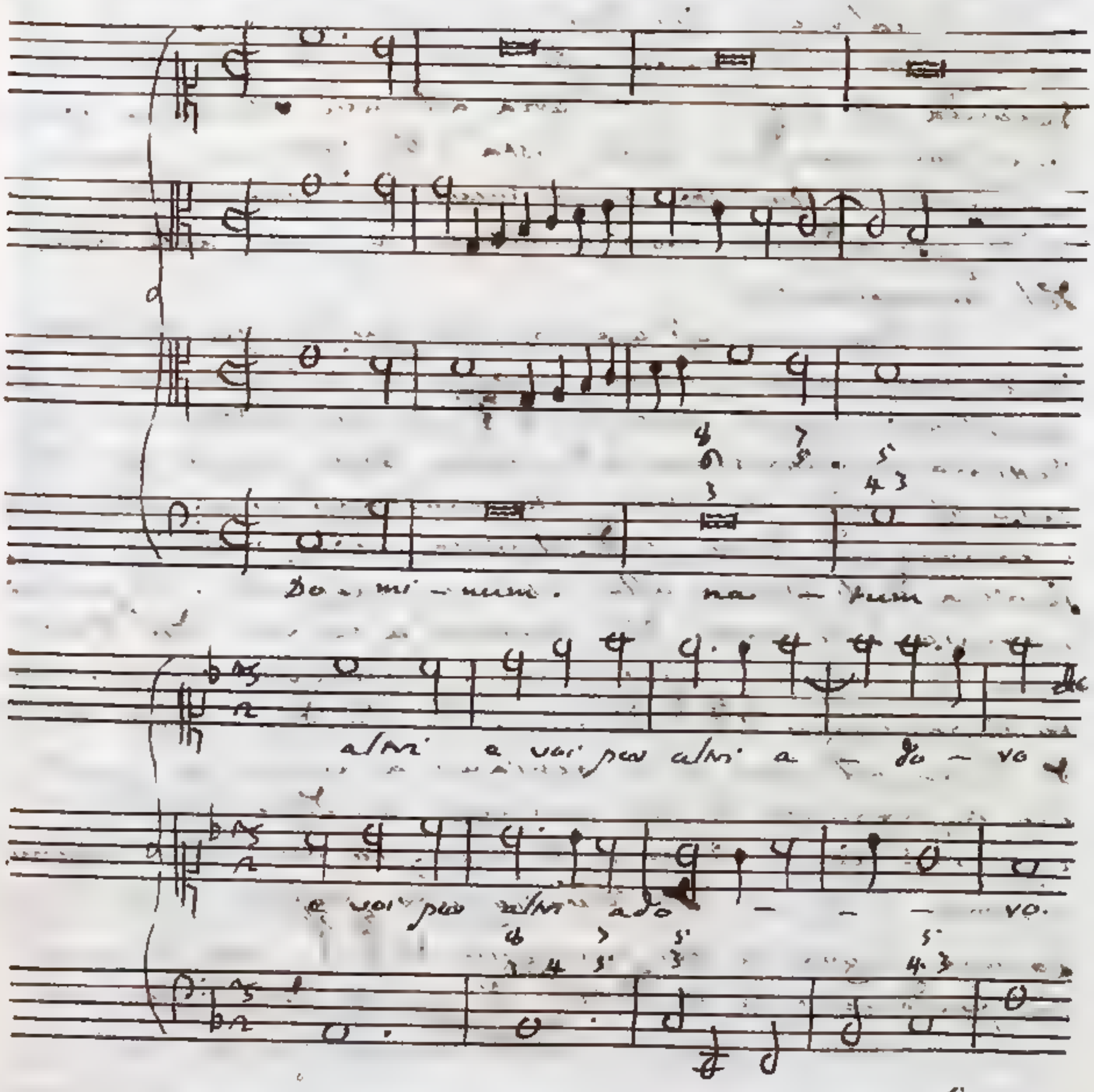
secolo decimosesto, nei quali non mi è riuscito di incontrare l'altra maniera di ascendere dalla Sesta alla Settima maggiore. Il Cavalli la ha usata ma poco lodevolmente, e ne porterò più sotto un esempio.

Vediamo nel seguente Paragrafo sesto, che la Settima si prepara coi passaggi di Seconda, di Quarta, e di Sesta. Si cavi la conseguenza, che essa si introdurrà senza preparazione coi passaggi di Terza, di Quinta, e di Settima, o sia di Seconda all'ingiù. Si sente parimente la Settima non preparata, toccando prima li accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava, ed indi aggiungendo allo stesso la Settima, nel qual caso quella parte, che canta l'Ottava, può discendere alla Settima. Usansi i passaggi di Terza, e di Quinta, la Decima in quello, e la Duodecima in questo dell'antecedente accompagnamento sono unisone all'Ottava del susseguente, e quindi col mezzo dei detti passaggi possiamo muoverci di grado dall'Ottava alla Settima. I passaggi di Seconda all'ingiù, e di Terza all'insù riescono opportuni per ascendere dalla Sesta alla Settima; perchè nel primo la Quinta, e nel secondo l'Ottava dell'accordo precedente corrispondono in Sesta alla base del conseguente.

Premetto gli esempj, nei quali si fa transito dall'Ottava alla Settima maggiore, e tralasciato il più famigliare, quale sarebbe $7^{8\,5}_{3}$, in cui l'Ottava, e la Settima si riferiscono alla stessa base, ne pongo due sotto gli occhi dei Lettori, che mostrano come adoprati i passaggi di Terza, e di Quinta, una parte si trasferisca dall'Ottava alla Settima maggiore. Il primo esempio l'ho tratto dal Mottetto a sei voci del Palestrina O magnum misterium. Si osservi in esso usato il passaggio $7^{8}_{3}\,6^{5}$ derivato dal fondamentale $D^{5}_{3}\,7^{5}_{3}$ di Terza all'insù, e si richiami a memoria quello, che in proposito di tali passaggi ho detto (Lib. 2. Cap. 2. § 24.). Il secondo esempio me l'ha somministrato il Duetto di Monsignore Steffani Saldi marmi. Lo reco in grazia del passaggio $B6\,^{8\,7}_{4\,3}$, che deriva dal fondamentale $C^{5\,6}_{3}\,B6^{5}_{3}$ di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, o pure di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'ingiù, ed è

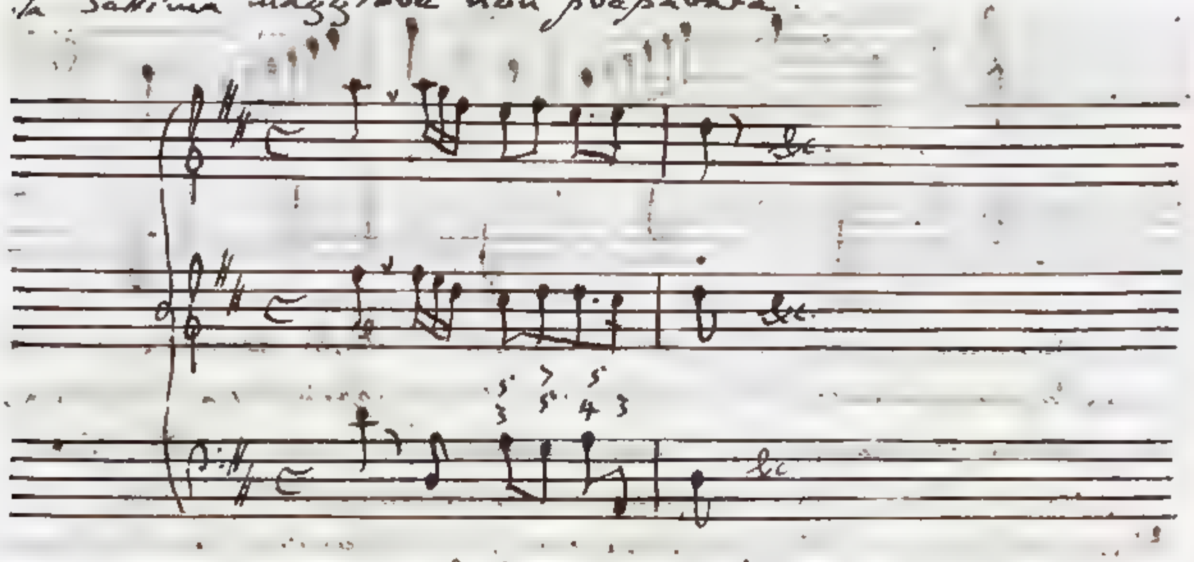
disposto

disposto in maniera, che il secondo Soprano col movimento di grado B6A discende dall'Ottava alla Settima maggiore e Ho provato (Lib. 2. Cap. 2. § 6.), che i passaggi simili a $B^{5}_{3}\,7^{5}_{3}$, e tale si è $C^{5\,6}_{3}\,B6^{5}_{3}$, meritano il titolo di viziosi, qualora si proceda da base a base. Ho poscia soggiunto, che salvato il passo fondamentale di melodia B 7, cessa il motivo di escludere almeno assolutamente i passaggi, che dal fondamentale $B^{5}_{3}\,7^{5}_{3}$ derivansi, ed ho confermata la mia proposizione con un esempio del Padre Maestro Vallotti, il quale si servì del passaggio derivato $B^{5}_{3}\,A^{8}_{3}$. Or ecco un altro modo $7^{6\,5}_{4\,3}$, o pure $B6^{6\,5}_{4\,3}$ di usar ne' suoi derivati il passaggio $B^{5}_{3}\,7^{5}_{3}$, ovvero $C^{5\,6}_{3}\,B6^{5}_{3}$, posto in opera l'artificio di aggiungere la Settima al conseguente accompagnamento.

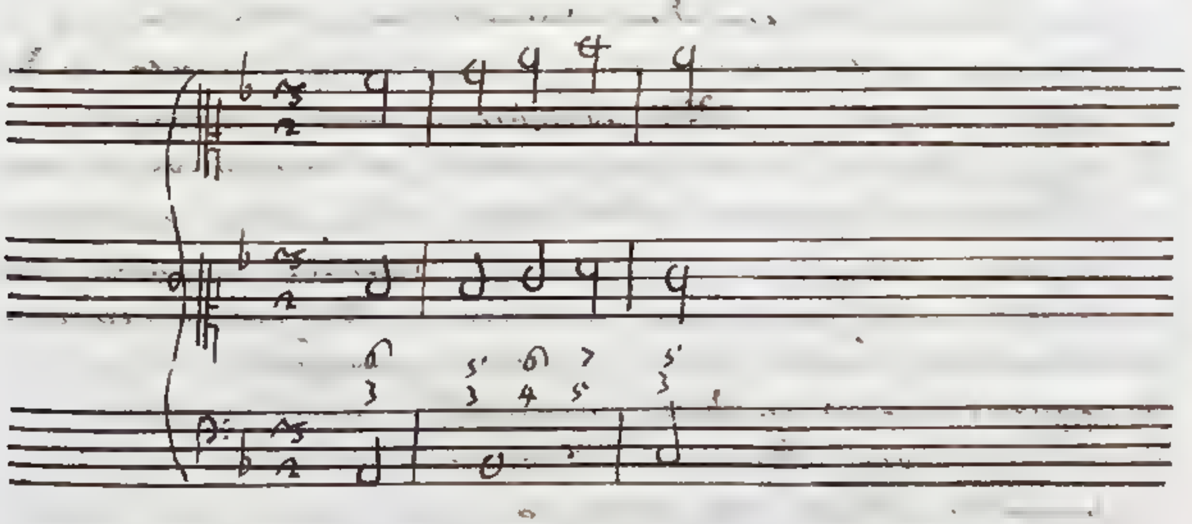


Segue

Segue un esempio preso dal Largo della Sonata quarta dell'Opera terza di Arcangelo Corelli, in cui mentre il Basso fa il movimento fondamentale A $^{5}_{3\sharp}$ G $^{5}_{3}$ di Seconda all'ingiù, il primo Violino ascende di grado da la Quinta di A, e che a G corrisponde in Sesta, ad la Settima maggiore della stessa G. Deve riputarsi difettoso un tal esempio; perchè il passaggio fondamentale A $^{5}_{3\sharp}$ G $^{5}_{3}$ dalla quinta alla quarta corda del Tuono D per Terza maggiore, che (Lib. 2. Cap. 1. § 4.) si usa con poca lode, rendesi via più pungente colla introduzione della Settima maggiore non preparata.



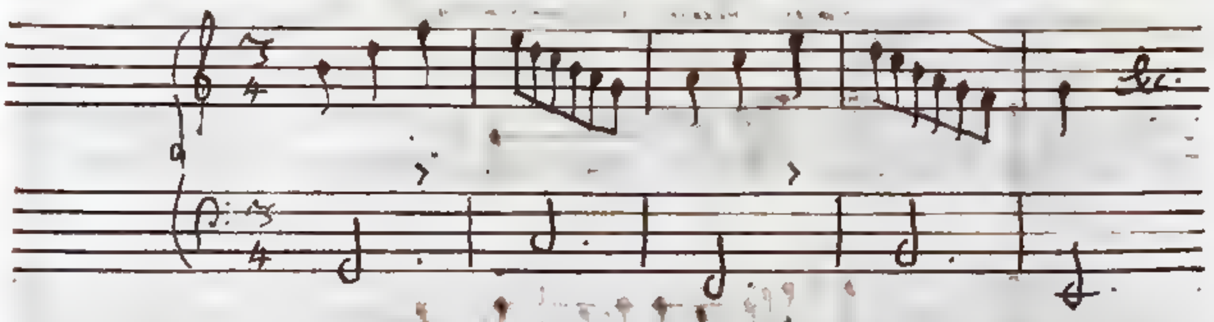
Chi volesse servirsi del passaggio di Quinta per far sì, che una parte ascendesse dalla Sesta alla Settima maggiore, potrebbe disporre il passaggio B♭ $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ derivato dal fondamentale C $^{5\,6}_{3}$ B♭ $^{7\,5}_{3}$ di Quinta diminuita in un modo analogo a quello usato da Monsignore Steffani nel secondo esempio, ch'io metto sotto gli occhi dei Lettori.



È parimente concessa la introduzione per salto

della

della Settima maggiore, purchè si verifichino due condizioni, che il menzionato salto parta dalla Quinta, o dalla Terza dell'accompagnamento consonante, a cui si è aggiunta la Settima predetta, e che il suono, che forma una tale dissonanza, si sia udito in figura di consonante nel precedente accompagnamento, e le abbia servito di preparazione in qualche benchè imperfetta maniera. L'esempio che soggiungo metterà il tutto in chiaro.



Alla Settima maggiore E si ascende dalla Quinta C dell'accordo consonante $F\,^5_3$, col quale si accoppia essa Settima, ma prima il suono E si era sentito in qualità di Terza maggiore dell'accompagnamento antecedente $C\,^5_3$. La descritta specie di preparazione, l'armonica connessione che passa fra l'accompagnamento consonante, e la Settima maggiore aggiunta fanno sì che essa dissonanza in parte privilegiata si possa introdurre di salto con approvazione del senso, il quale per altro resterebbe con molto disgusto, quando non si adempiessero le notate circostanze.

Conchiudo con due avvertenze, cioè che negli addotti esempj la Settima maggiore non preparata cade in tempo cattivo, che dall'orecchio è meno osservato del tempo buono, e che giova molto per mitigare la nostra dissonanza, che essa abbia luogo in un passo analogo ad un precedente, in cui ci entri la Settima minore. Essendo il secondo passo una imitazione del primo, conosce chiaramente l'udito, che la Settima maggiore si usa colla rappresentazione della minore, e non ha ripugnanza di ascoltarla adoperata di posta. L'ultimo esempio è composto col descritto artifizio.

§. 6. Non ripeto quello che ho detto nel precedente

dente Capitolo 1. § 3. delle tre maniere di preparazione in riguardo ai tempi buoni e cattivi, che ammette la Settima o minore, o diminuita, o maggiore. Mi fermerò piuttosto a discorrere dei passaggi, che servono a preparare la dissonanza, di cui trattiamo, i quali secondo la regola data nel citato Paragrafo vengono indicati dal paragonare la Settima collocata nel Basso e con se stessa, ~~anzi tre suoni~~, e coi tre suoni dell'accompagnamento consonante. Si consideri per modo di esempio l'accompagnamento C d f a di Seconda, Quarta, e Sesta derivante dal fondamentale D F A C di Terza, Quinta, e Settima, e fatta la riflessione, che l'Ottava d, la Decima f, e la Duodecima a dell'accordo consonante D F A formano colla Settima C Seconda, Quarta, e Sesta, si conchiuda prepararsi essa dissonanza colla Ottava, colla Decima, e colla Duodecima dell'accompagnamento antecedente equisone alla base, alla Terza, alla Quinta, posti in opera i passaggi di Seconda, di Quarta, e di Sesta, o sia gli equivalenti di Settima, di Quinta, e di Terza prese all'ingiù. Ecco gli indicati passaggi preparanti la Settima

$C^{6}_{5}\,{}^{3}$ — $D^{7}_{5}\,{}^{3}$, $A^{10}_{6}\,{}^{5}$ — $D^{7}_{5}\,{}^{3}$, F^{3} — $D^{7}_{5}\,{}^{3}$

Ho avuto la cura di unire con una linea il numero 7. dinotante la Settima al numero consonante del precedente accompagnamento, che la prepara.

L'intervallo, che risulta dal porre al confronto la Settima con se stessa, somministra il passaggio atto a preparare una Settima con un'altra. La Settima si riferisce a se medesima in Unisono, e quindi col passaggio di Unisono si ottiene la divisata preparazione. Se qualcuno dicesse che non si dà passaggio di Unisono, è pregato a riflettere, che sotto tal nome si comprende altresì l'ascendere per Diesis, e il discendere per B molle, movimenti, ai quali si adatta il titolo di Unisono superfluo, di Unisono diminuito. Se il Basso si alza per un minor Semitonio, la Settima minore si trasforma in diminuita, la maggiore in minore, come nei sottoposti passaggi, che non di rado nelle musiche composizioni si incontrano.

$G^{7}_{5}\,{}^{3}$

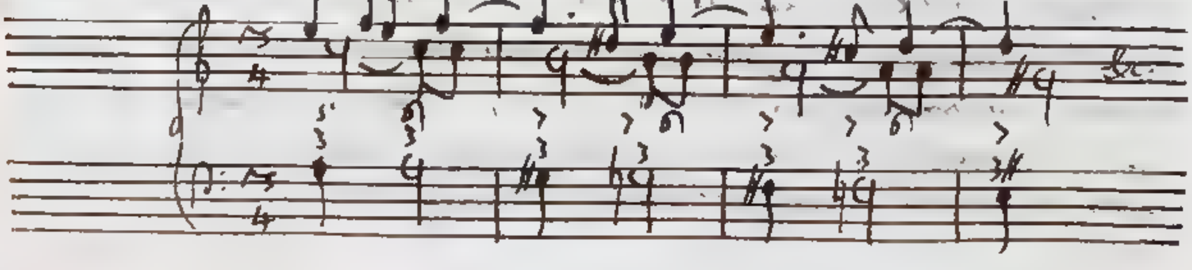
$G\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $G\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $D\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $D\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $F\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $F\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$

Il primo si muove dalla quinta corda G del Tuono C per Terza maggiore alla settima artifiziale G# del Tuono A per Terza minore. Il secondo, ed il terzo si trasferiscono dalla quarta corda naturale alle artifiziale di questo Tuono, e di quello. Col terzo passaggio si può far transito altresì dalla sesta corda naturale alla artifiziale del Tuono A per Terza minore.

Qualora il Basso discenda per un Semituono minore, la Settima diminuita in minore, e questa in maggiore si cangiano. Intervengono ciò non ostante passaggi che soggiungo ricavati dai premessi

$G\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $G\natural\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $D\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $D\natural\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $F\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $F\natural\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$.

i quali sono di poco, o di nessun uso, non per la mutazione della Settima, che in loro segue, ma perchè prescindendo da tale dissonanza, contengono una difettosa modulazione. Succede una contraria preparazione in tutti e tre della Quinta minore e nel secondo della Terza diminuita. Veggasi quello che ho scritto della inversa preparazione (Lib. I. Cap. 2. § 14.). La doppia imperfezione esclude dal Contrappunto il passaggio $D\sharp\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $D\natural\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$: oltrechè l'accompagnamento di Terza diminuita, e Quinta minore fondato sulla quarta corda artifiziale del Modo per Terza minore è di tal natura, che richiede un immediato transito all'accompagnamento, che ha per base la quinta corda del nominato Modo, in grazia del qual passaggio il nostro piccante accordo è stato introdotto in Musica. Io non condannerei gli altri due passaggi primo, e terzo con una così rigorosa sentenza. Nel seguente esempio ho procurato di mansuefarli omettendo la Quinta, onde non cada sotto l'orecchio l'inversa preparazione della Quinta minore.



§ 2.

§ 7. Adattando alla Settima la regola per risolvere le dissonanze spiegata nell'antecedente Capitolo 1. § 5., si prendano i complimenti alla Settima dagli intervalli Seconda, Quarta, Sesta, e Unisono, che somministrano i passaggi atti a preparare la nostra dissonanza, e ne risultavanno i passaggi di Sesta, di Quarta, di Seconda, e di Settima, col mezzo dei quali dalla Settima la risoluzione si ottiene. Anzi preparandosi la Settima, usati i movimenti fondamentali di Seconda, di Quarta, di Sesta, e di Unisono; colli Ottava o sia base, colla Decima o sia Terza, colla Duodecima o sia Quinta, e colla Settima dell'accompagnamento preparante; accaderà che passi in opera i passaggi corrispondenti di Sesta, di Quarta, di Seconda, e di Settima, si risolverà la dissonanza di cui trattiamo, con armonie simili dell'accordo risolvente. Pongo qui sotto gli esempj dei quattro nominati passaggi, legando con una linea la Settima indicata dal numero 7. e quella consonanza, o dissonanza privilegiata, che le serve di risoluzione.

$G^{7\,5\,3}\,E^{4\,5\,3}$, $G^{7\,5\,3}\,C^{10\,5}$, $G^{7\,5\,3}\,A^{5\,3}$, $G^{7\,5\,3}\,F\sharp^{7\,5\,3}$

Noto che aggiunta la Settima all'accompagnamento G^{5}_{3} fondato sulla quinta corda del Tuono C per Terza maggiore, e volendo risolverla nella più elegante maniera, cioè a dire in una consonanza, e di più per transito ad un accompagnamento strettamente appartenente al detto Tuono; l'unico passaggio, che mi si presenti, si è la Cadenza perfetta $G^{7\,5}_{3}\,C^{5}_{3}$, la qual è resa dall'unione della mentovata dissonanza in certo modo necessaria, e per conseguenza più conchiudente. Le stesse riflessioni si adattano alla Cadenza perfetta del Modo per Terza minore.

Anche la Cadenza dalla quarta alla quinta corda dell'uno, e dell'altro Modo appaga più l'orecchio, mentre coll'accompagnamento antecedente si accoppia la Settima. Non potendo questa risolversi nell'accompagnamento della prima corda, e volendo passare ad un accordo rigorosamente spettante al Tuono, non resta da muovere altro passo, fuorchè

fuorchè verso la quinta corda, il quale riesce opportuno per dare alla Settima la dovuta risoluzione. Nella sottoscritta Cadenza dalla quarta alla quinta corda dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore ha unita la Settima al precedente accompagnamento, la quale risolvesi nella Quinta del Sussequente

7 — 5 / 5   7 — 5 / 5

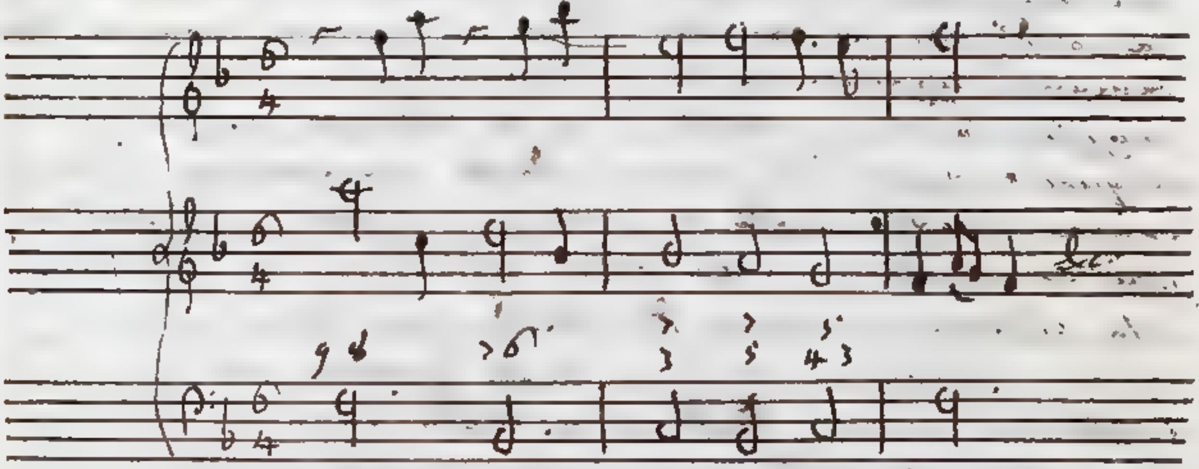
F³ G³ , D³ E³#

Si usa talvolta di risolvere una Settima coll'altra, posto in opera il passaggio dalla quinta alla quarta corda dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore. Vegga chi legge i seguenti esempj

7 — 7 / 5 5   7 — 7 / 5 5   7 — 7 / 5 5   7 — 7 / 5 5

G³ F³ , G³ F#³ ; E³# D³ , E³# D#³ .

Il primo è inferiore a tutti gli altri, perchè la risoluzione si fa nella Settima maggiore. Inoltre i passaggi primo, e terzo contengono l'imperfezione, che la maniera della Terza maggiore dell'accordo antecedente forma Quarta ~~superflua~~ maggiore colla base dell'accordo conseguente. Nulladimeno anche del primo passaggio ne ho trovato parecchi esempj nel Corelli per altro non degni di approvazione, fra i quali ne ho preso uno dall'Opera terza, ch'è contenuto nell'Allegro della terza Sonata.

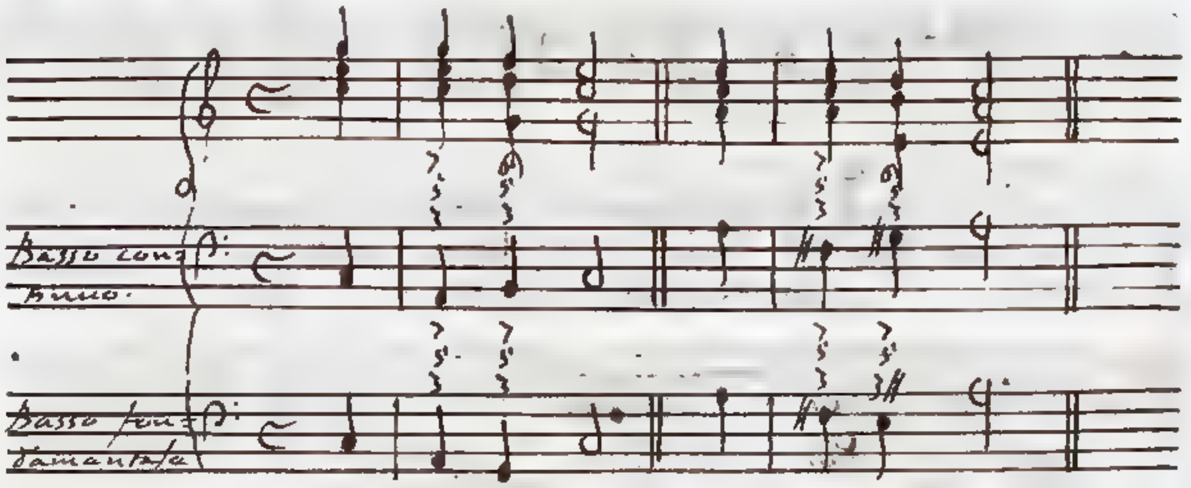


I migliori fra i nostri passaggi, cioè a dire il secondo, e il quarto servono per rendere più gustosa la Cadenza perfetta, che suole loro seguir dappresso. Riuscendo inaspettata la risoluzione d'una Settima nell'altra,

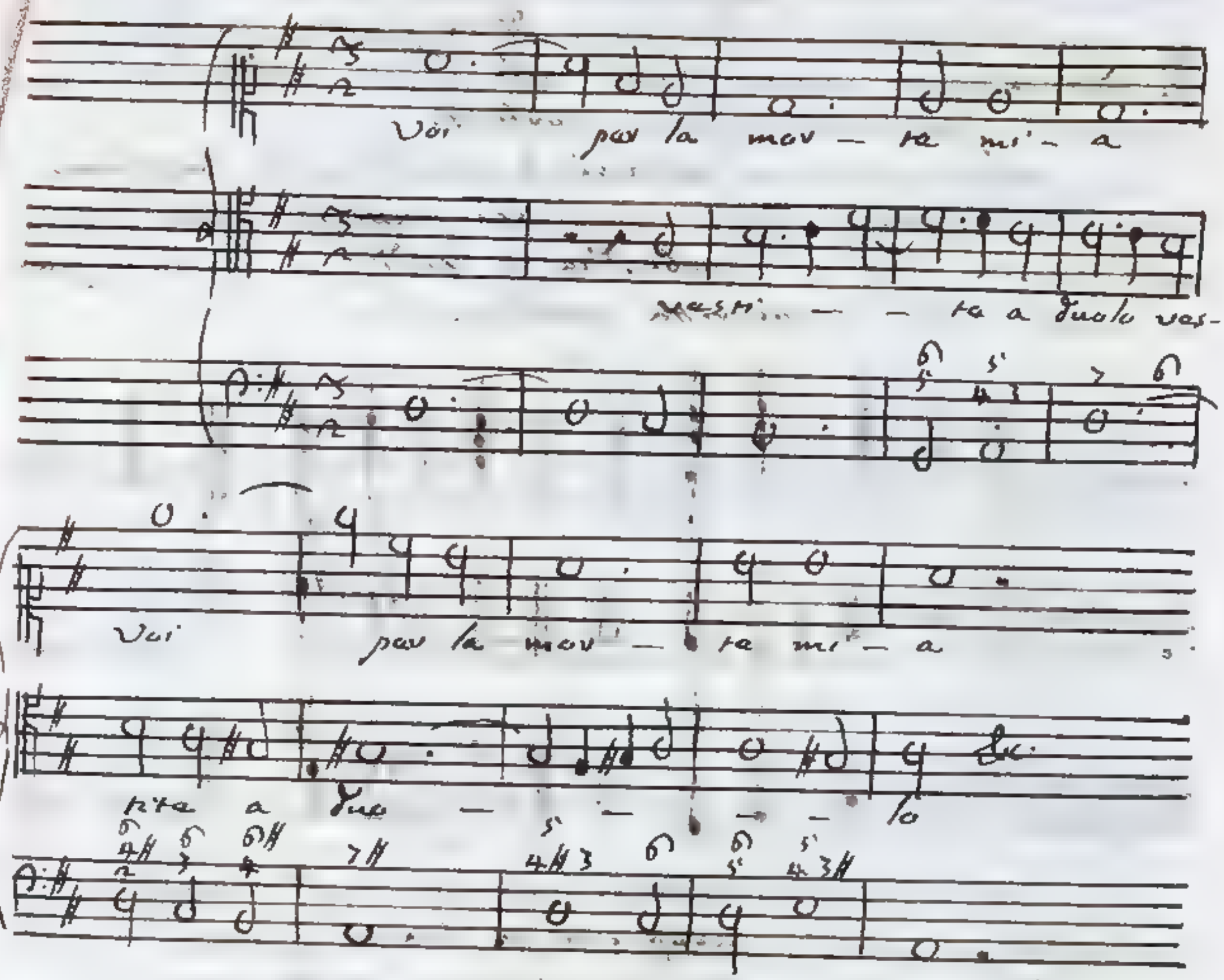
fa

l'orecchio rimane sospeso, e la seconda Settima aggiunta all'accompagnamento della quarta corda gli fa desiderare, che si ritorni alla quinta corda, e si conchiuda poi colla Cadenza perfetta.

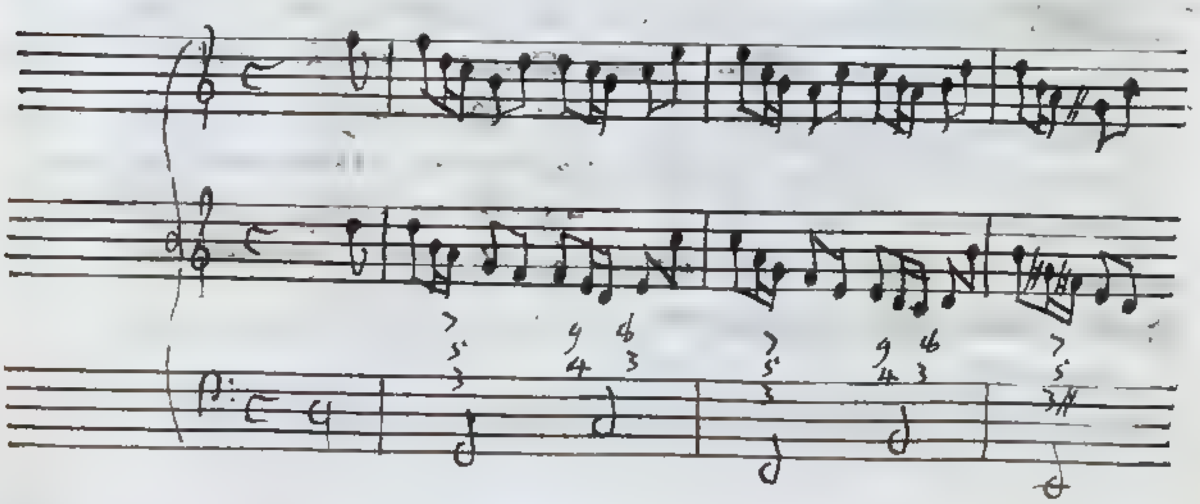
Elegantemente altresì l'una all'altra Settima somministrerà la risoluzione nei passaggi dalla sesta alla quinta corda di ambedue i Modi. Si possono questi usare nella sottoscritta maniera.



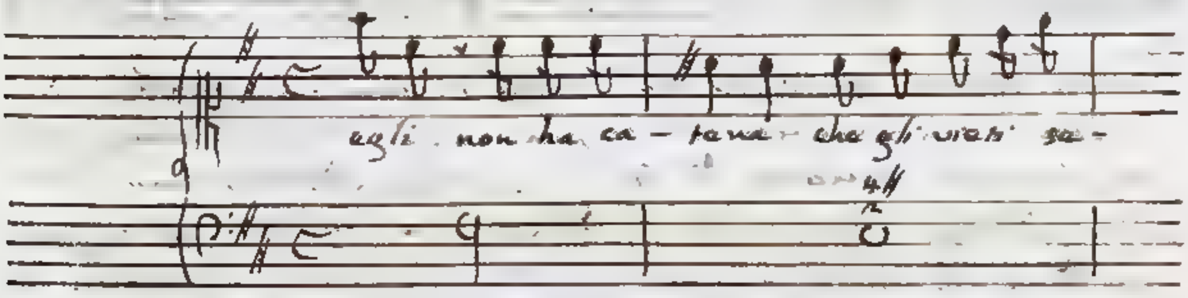
§ 4. Colla Settima minore, e diminuita, e talvolta ancora colla maggiore è lecito il preparare l'altre dissonanze. Che una Settima possa servir di preparamento ad un'altra, ne ho già parlato nel Paragrafo sesto. Di què passaggi, che colla Settima apparecchiano la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima, ne tratterò dove delle mentovate dissonanze terrò discorso. Intanto noti il Lettore, che nel primo esempio del Paragrafo nono susseguente viene preparata l'Undecima dalla Settima minore, e maggiore. Non si fa scrupolo Monsignore Steffani di preparare colla Settima maggiore l'Undecima, o Quarta maggiore ~~superflua~~. Ho ritrovato un tal passo, che a dir vero pizzica molto l'udito, nei Duetti Occhi belli non più, Occhi perchè piangete? Nel Duetto primieramente nominato è contenuto il seguente esempio, in cui a solo fine di esprimere l'asprezza del duolo ha il celebre Autore introdotta la Quarta maggiore ~~superflua~~, che dalla Settima maggiore vien preparata.

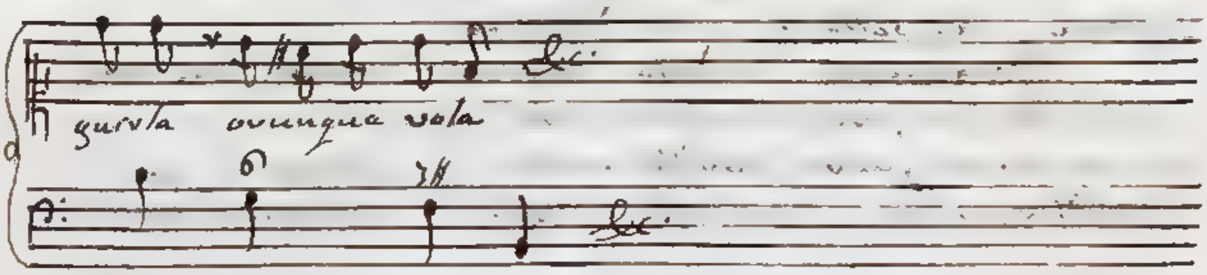


§ 9. Toccata la Settima o minore, o diminuita, o maggiore da una parte, può questa passare di grado, o di salto ad un suono dello stesso accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima, purchè un'altra parte riassuma la Settima abbandonata, e la risolva poscia secondo lo stile consueto. Si osservi l'esempio, e vedrassi, che in esso godono di un tal privilegio la Settima minore, e maggiore



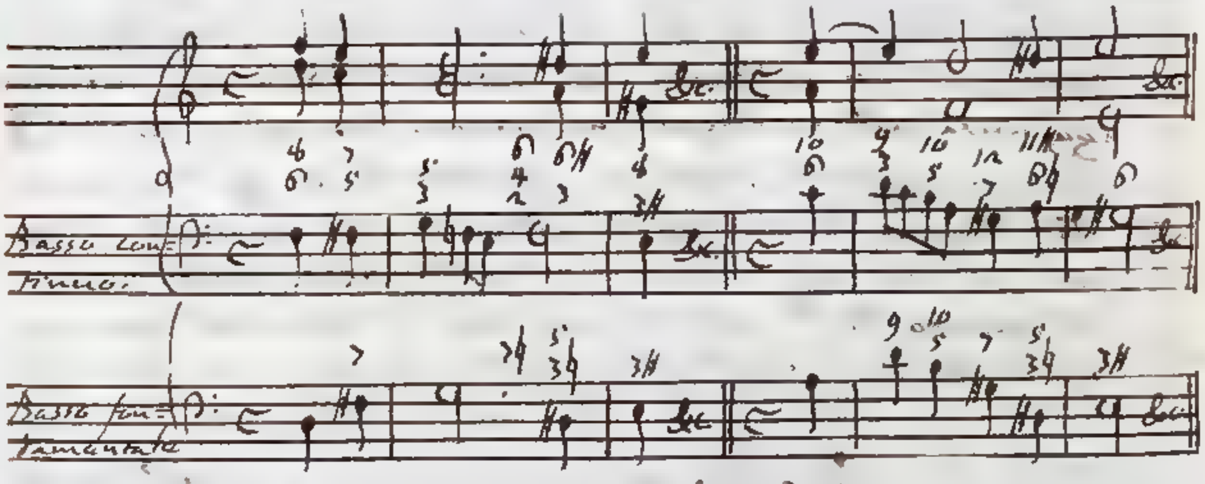
Alla sola sopra tutte privilegiata Settima minore aggiunta all' accordo per Terza maggiore, cui serve di base la quinta corda dell' uno, o dell' altro Modo primitivo, è concesso l'ascendere di grado, o il muoversi di salto ad un Suono spettante al susseguente accompagnamento, serbata per altro la condizione, che una delle parti ripigli la Settima, e la risolva. Nella Cantata All' apparir della vermiglia aurora del Signor Benedetto Marcello mi suggerisce il seguente esempio, in cui collocata nel Basso la Settima minore e aggiunta all' accompagnamento consonante 7♯ 5♯ 3♯ di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda 7♯ del Tuono B per Terza minore, si trasferisca esso Basso con un salto di Quinta alla base dello accompagnamento B 5♯ 3 nel mentre che il Soprano risolve la Settima col movimento C D.





Qualunque parte, e per conseguenza anche il Basso può cangiando accompagnamento trasferirsi con un salto alla mentovata Settima minore; il che per esempio succede nei passaggi (C $^5_3$ 7 $^4_2$, A $^5_3$ D $^{4}_{2\sharp}$, D $^5_{3\sharp}$ 7♮ $^{6}_{4}{}_{2}$, B $^{5\sharp}_{3\sharp}$ D♮ $^{4\sharp}_{2}$.

La nostra Settima minore unita all'accompagnamento per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del Modo maggiore, o minore, e la Settima diminuita nell'accordo di Terza minore, Quinta minore, e Settima diminuita corrispondente alla settima corda artifiziale del Modo minore, e che nasce dall'accrescere per un minor Semituono la base di un accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, possono prima di esser risolte divenire talvolta consonanze vere, e più frequentemente consonanze per rappresentazione. Con tale artifizio si introducono in Musica dei bellissimi passi, come esempigrazia i due contenuti nei sottoposti esempj.

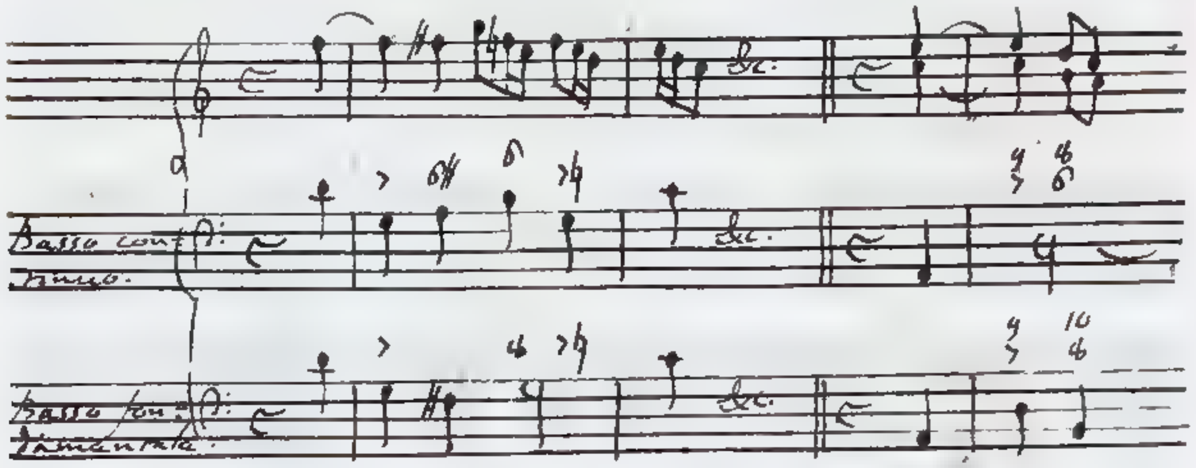


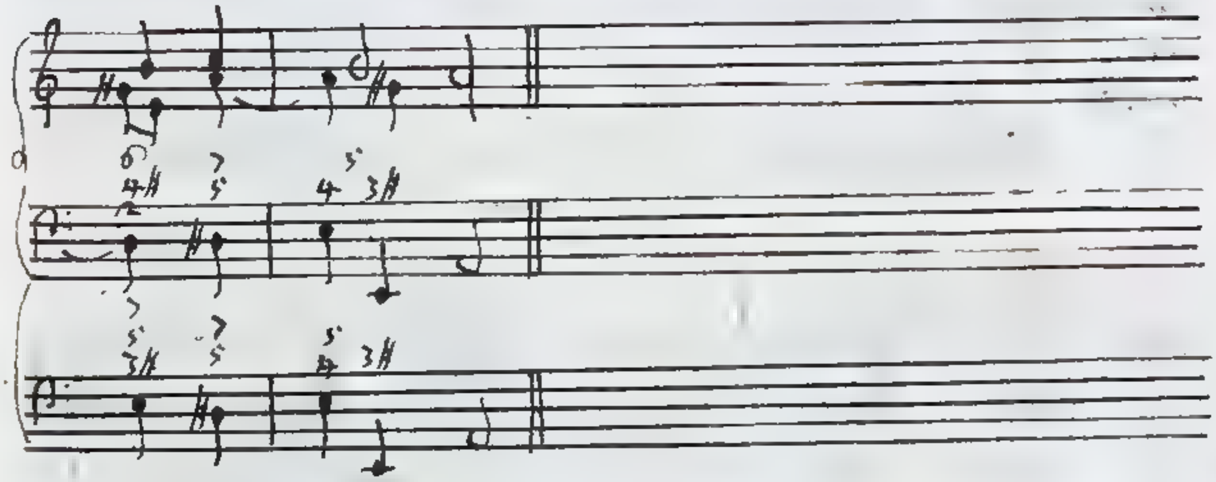
Sotto il Basso continuo ho scritto il fondamentale, acciocchè chiaramente si scopra, che nel primo esempio Settima minore di G, e nel secondo Settima diminuita di G# diventa Terza diminuita di D#, che è quanto a dire consonanza per rappresentanza, e poscia discende di grado in E per effettuare la risoluzione della Settima, che soltanto si è differita.

Finalmente la detta Settima minore può salire per un Diesis, trasformandosi nel susseguente accompagnamento in quarta corda artifiziale, la quale poi dee ascendere alla quinta corda, giusta il canone stabilito

(Lib.

(Lib. 2. Cap. 4. § 14.). Anche questo passo posto in opera a tempo e a luogo produce un ottimo effetto. Nel seguenti esempj spettanti ai Tuoni C per Terza maggiore; A per Terza minore può gustare chi legge la leggiadria della trammutazione della Settima minore, di cui parliamo, in quarta corda artificiale mediante lo ascendimento per un Semituono minore.





Capitolo terzo.

Delle rimanenti Dissonanze in particolare Nona, Undecima, e Terzadecima.

§ 1. Riuscirà più breve la particolare considerazione delle rimanenti dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima, e si ristrignerà dentro i confini del presente Capitolo. La ragione dipende da ciò, che non godendosi da loro verun privilegio, vengono maneggiate con tutto il rigore, che non ammette eccezione di sorta alcuna.

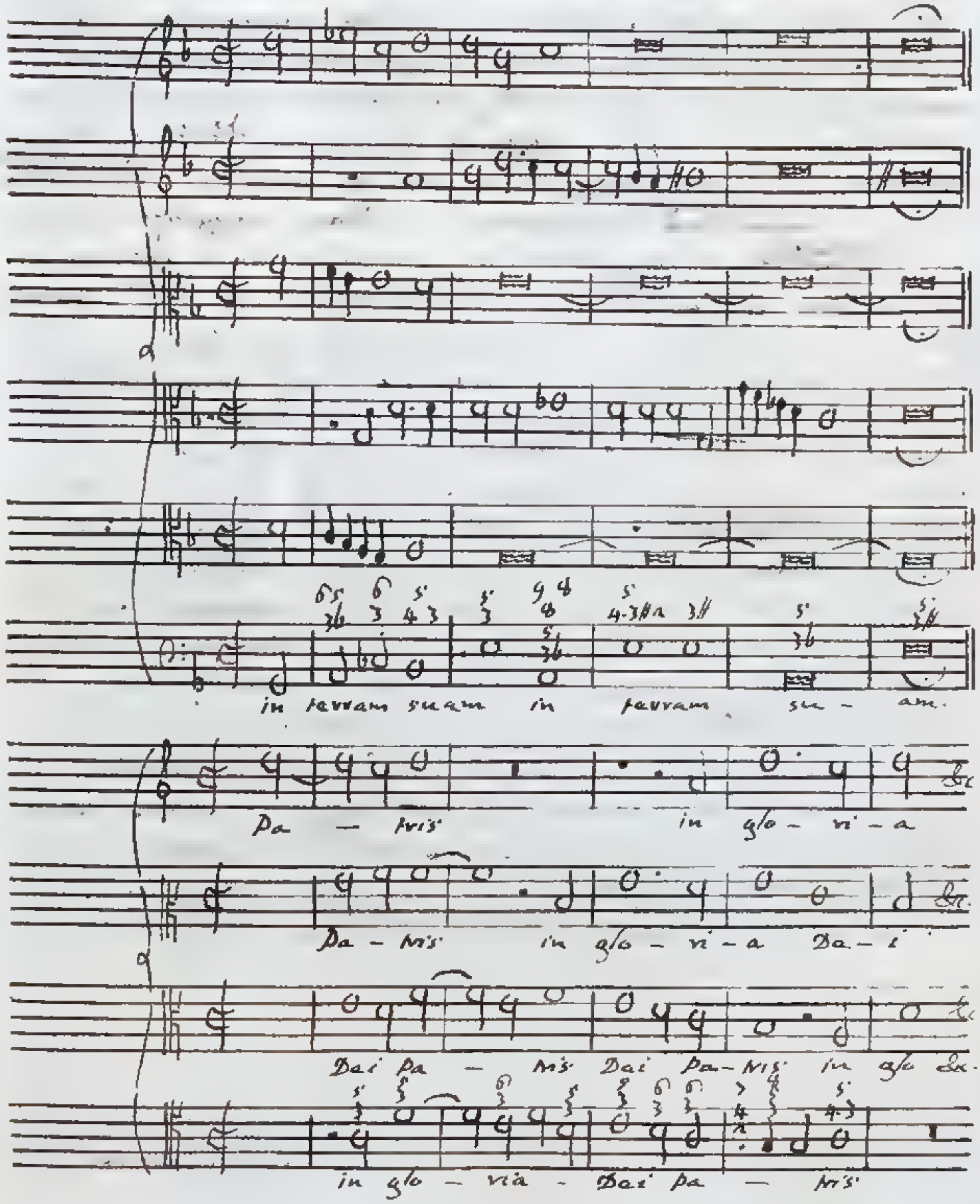
Dalli

Dalli accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Nona per esempio G B D g a f d g nascono i tre derivati B D g a di Terza, Sesta, e Settima, posta nel Basso la Terza dell'accordo consonante perfetto; D g a f di Quarta, Sesta, e Quinta, usata in qualità di Basso la Quinta del mentovato accompagnamento; a f d g di Seconda, Quarta, e Settima collocata nel Basso la Nona. Ho trascurato di nominare l'accordo g a f d, di Terza, Quinta, e Seconda non già perchè ne sia proibita la pratica; ma perchè si confonde col fondamentale di Terza, Quinta, e Nona, e quando si pone in opera, con tale denominazione suole appellarsi. Per i motivi spiegati trattando della Settima nel Paragrafo primo del precedente Capitolo secondo, ho espressi i due primi accompagnamenti dedotti dal fondamentale di Terza, Quinta, e Nona in maniera tale, che preceda l'accordo consonante derivato di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, e succeda poi il suono dissonante, che al Basso continuo si riferisca in Settima nel primo caso, in Quinta nel secondo.

Accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Nona, e suoi derivati

§ 2. Affine di confermare colli autorità dei Maestri più rinomati quello che ho provato parlando della dissonanze in generale, cioè che la Nona non escluda necessariamente l'Ottava, e può con essa accoppiarsi, e ch'è lecito l'uso degli accompagnamenti derivati dall'accordo fondamentale della Nona, metto sotto gli occhi di chi legga due esempj. Ho tratto il primo dal Mottetto a sei voci di ~~Luigi~~ Gio. Pierluigi da Palestrina Veni Domina, et noli tardare. Riesce naturalissima l'unione della Nona colli Ottava nell'accompagnamento C. 36, muovendosi il primo Soprano da B♭ Terza minore di G alli Ottava di C, e restando fermo il

il secondo Soprano la voce D primieramente Quinta di G, ed indi Nona di C. Si contiene il secondo esempio nel Gloria di una Messa a quattro voci di Cristoforo Morales. Lo ho scelto a disegno, perché si osservi in esso l'accompagnamento A 4/2; per cui si esprime la Nona rovesciata, e si conchiuda, che ammesso questo nel Contrappunto, con più forte ragione si debbono accettare gli altri derivati, ai quali o la Terza, o la Quinta degli accordi consonanti servono di Basso.



§. 3. La regola indispensabile, che le dissonanze s'abbiano da prendere dalla scala naturale del Tuono, richiede che si usino in Musica la Nona maggiore, e minore. Si unisce quella comunemente agli accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore; e colli accordi altresì di Terza maggiore, e Quinta superflua. Si accoppia questa coi due accordi consonanti perfetti, e cogli accompagnamenti di Terza minore e Quinta minore, di Terza diminuita e Quinta minore, di Terza maggiore e Quinta minore. Con frequenza si adopra la Nona aggiunta agli accompagnamenti consonanti perfetti, ma più la maggiore della minore. Di rado suol vedersi riconosciuta unita agli accompagnamenti consonanti per rappresentazione, e specialmente ai tre, che traggono l'origine dalle corde artifiziali, di Terza maggiore e Quinta superflua, di Terza diminuita e Quinta minore, di Terza maggiore e Quinta minore, il che parimente si verifica della dissonanza Undecima, e Terzadecima. I mentovati accordi contengono in se stessi tanto del piccante, che per lo più l'orecchio non ama di sentirlo accresciuto coll'accoppiamento di suoni dissonanti di austera natura, e che vogliono essere maneggiati con tutto il vigore. Al più mite accompagnamento per rappresentanza di Terza minore e Quinta minore fondato sulla seconda corda del Modo minore si vede aggiunta la Nona, e l'Undecima in un esempio da me recato (Lib. 4. Cap. 6. §. 9.) preso da un Miserere a due voci dell'eccellente Padre Maestro Vallotti scritto nel Tuono D per Terza minore. Ecco il passo D^{12}_{10} E^{11}_{9} $A^{5}_{3\sharp}$ D^{5}_{3}. Si unisce altresì talvolta la Nona ad un simile accompagnamento, cui serve di base la settima corda artifiziale del Modo minore, e che suole adoprarsi nella seguente maniera $B^{7\,6\sharp}_{3}$. Il Libro secondo ce ne somministra più di un esempio. Veggasi l'esempio terzo del Paragrafo secondo del Capitolo quinto.

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Nona maggiore.

C e G c d e g c

Accompagnamento derivato di Terza, Sesta, e Settima tutte e tre minori nascente dallo usare siccome Basso la Terza dello accompagnamento fondamentale.

e G c d

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Quinta; nascente dallo usare siccome Basso la Quinta dello accompagnamento fondamentale.

G c d e

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta; e Settima minore; nascente dallo usare siccome Basso la Nona dello accompagnamento fondamentale.

d e g c

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Nona maggiore.

D 7 A d e f a d

Accompagnamento derivato di Terza, Sesta, e Settima tutte e tre maggiori nascente dal porre in opera siccome Basso la Terza dello accompagnamento fondamentale.

7 A d e

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Quinta, nascente dal porre in opera siccome Basso la Quinta dello accordo fondamentale.

A d e f

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Settima minore, nascente dal porre in opera siccome Basso la Nona dello accordo fondamentale.

e [illegible] d

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta superflua, e Nona maggiore.

c e G# c d e g# c .

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta, e Settima ambe minori nascente dall'usare sicco: me Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale

e G# c d

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, nascente dall'usare sic: come Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G# c d e

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta ~~superflua~~ maggiore, e Settima minore, nascente dall'usare siccome Basso la Nona dell'accordo fondamentale

d e g# c

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Nona minore.

e G# B e f g# b e

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Settima diminuita, nascente dall'adoprare siccome Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale.

G# B e f

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, nascente dall'adoprare siccome Basso la Quinta dell'accompagnamento fondamentale.

B e f g#

Accompagnamento derivato di Seconda superflua, e Quarta ~~diminuita superflua~~ maggiore, e Settima maggiore, nascente dall'adoprare siccome Basso la Nona dell'accompagnamento fondamentale.

f g# b e

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Nona minore

e G B e f g h e

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe maggiori, e Settima minore, nascente dal porre nel Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale.

G B e f

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore, nascente dal porre nel Basso la Quinta dell'accompagnamento fondamentale.

B e f g

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta ~~superflua~~ maggiore, e Settima maggiore, nascente dal porre nel Basso la Nona dell'accompagnamento fondamentale.

f g h e

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta ~~diminuita~~ minore, e Nona minore

B D F h c d f h

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Settima minore, nascente dall'usare in qualità di Basso la Terza dell'accompagnamento fondamentale

D F h c

Accompagnamento derivato di Quarta ~~superflua~~ maggiore, Sesta maggiore, e Quinta, nascente dall'usare in qualità di Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

F h c d

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Settima maggiore, nascente dall'usare in qualità di Basso la Nona dell'accordo fondamentale.

c d f h

Accompagnamento fondamentale di Terza e Quinta diminuita, minore, e Nona minore.

D# 7 A d# e f a d#

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, e Settima maggiore, nascente dal collocare nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

7 A d# e

Accompagnamento derivato di Quinta maggiore, Sesta minore, e Quinta, nascente dal collocare nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

A d# e f

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Settima maggiore, nascente dal collocare nel Basso la Nona dell'accordo fondamentale.

e f a d#

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta minore, e Nona minore.

b D# 7 g c d# f g

Accompagnamento derivato di Terza diminuita, Sesta minore, e Settima diminuita, nascente dall'adoprare siccome Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

D# 7 g c

Accompagnamento derivato di Quarta maggiore, Sesta superflua, e Quinta, nascente dall'adoprare siccome Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

7 g c d#

Accompagnamento derivato di Seconda superflua, Quarta, e Settima maggiore, nascente dall'adoprare siccome Basso la Nona dell'accordo fondamentale.

c d# f g

§. 4. La Nona si può preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo buono, o pure prepararne, ed introdurre in due tempi buoni contigui, quali sono il primo, ed il secondo di una Battuta, o di una spezzatura a tre tempi. Veggasi ciò che ho scritto in tale proposito Cap. 1. §. 3. Secondo il canone stabilito nel citato Paragrafo si prepara la nostra dissonanza coi passaggi, che ci vengono additati dal porre al confronto la Nona collocata nel Basso coi tre suoni dell' accordo consonante, e colla Settima aggiunta allo stesso accompagnamento. Mettiamoci sotto gli occhi l' accompagnamento e f a c d di Seconda, Quarta, Settima, e Sesta dedotto dal fondamentale D 7 A C e di Terza, Quinta, Settima, e Nona, e fatta l' avvertenza, che la Decima f, la Duodecima a, la Decimaquinta, o doppia Ottava d dell' accordo consonante, e la Decimaquarta aggiunta c, o sia Settima sopra l' Ottava si riferiscono alla Nona e in Seconda, Quarta, Settima, e Sesta; caviamo la conseguenza, che usati i passaggi di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, si prepara la Nona colla Decima, colla Duodecima, colla Decimaquinta, e colla Decimaquarta dell' accompagnamento precedente. Sostituendo ai passaggi di Quarta, di Settima, e di Sesta gli equivalenti di Quinta, di Seconda, e di Terza presi all' ingiù, resterà apparecchiata la Nona dalla Quinta, dall' Ottava, e dalla Settima dell' accordo antecedente, le quali sono equisone alla Duodecima, alla Decimaquinta, alla Decimaquarta. Scrivo qui sotto i nominati passaggi, che danno preparazione alla Nona, e congiungo con una linea il numero 9 indicante la Nona col numero consonante, o dissonante privilegiato proprio del precedente accompagnamento, che la prepara.

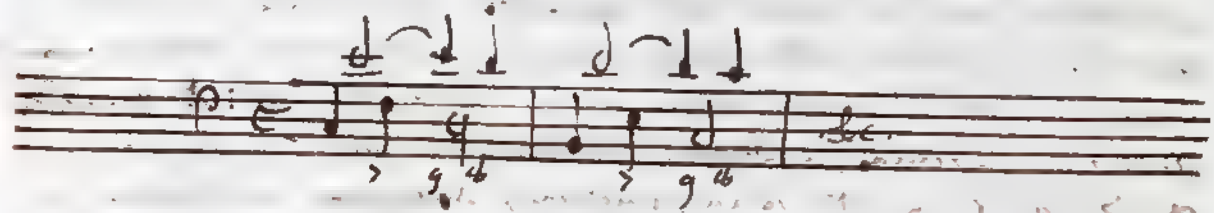
10 — 9 ... 8 — 9 ... 4 — 9 ... 7 — 9

C 9/3, D 5/3 ; A 3, D 3 ; C 3, D 3 ; 7 3, D 3

Nell' esempio recato dal Palestrina la Nona è preparata con un passaggio di Quinta all' ingiù, ed in quello del Morales con un passaggio derivato dal fondamentale 7 5/3 G 9 5/3 di Seconda all' insù. In cambio del passaggio esemplificato D 8/3 C 9/5/3 di Seconda all' ingiù, col quale può prepararsi la Nona, si utilizzino con molta

eleganza

eleganza i due derivati $7\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}\ C\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$, $D\begin{smallmatrix}4\\5\\3\end{smallmatrix}\ E\begin{smallmatrix}7\\6\\3\end{smallmatrix}$. Afferma il famoso Signor Giuseppe Tartini in una sua lettera scrittami li 7. Giugno 1761. che la Nona apparecchiata con qualunque Settima non produca il buon effetto delle altre dissonanze similmente colla Settima preparate. Nulladimeno mi favorì egli il seguente esempio, in cui la Nona riceve preparazione dalle due Settime maggiore, e minore.



Io credo che l'asserzione del Signor Tartini abbia per fondamento, che il passo per esempio 7 D mosso dal Basso includa in qualche modo in se stesso il susseguente movimento E D dalla parte acuta con pregiudizio della varietà, da cui nasce il diletto. Se al passo fondamentale $7\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}\ D\begin{smallmatrix}9\ 4\\5\\3\end{smallmatrix}$ si sostituirà il derivato $7\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}\ 7\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$, resterà più soddisfatto l'orecchio.

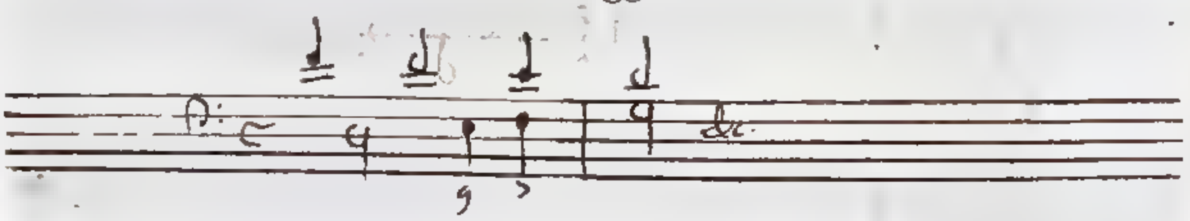
§ 5. Conforme alla regola prescritta (Cap. 1. § 5.) la Nona riceve risoluzione dai passaggi, che formano Settima congiunti con quelli di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, che la preparano colla Terza, colla Quinta, colle Ottava, e colla Settima dell'accordo precedente. Coi passaggi adunque di Sesta all'insù, o di Terza all'ingiù, di Quarta all'insù, o di Quinta all'ingiù, di Unisono, e di Seconda all'insù si risolverà la Nona nella Terza, nella Quinta, nell'Ottava, e nella Settima dell'accordo susseguente. Osservi chi legge i mentovati passaggi, coi quali si risolve la Nona. Ho avuto la cura di congiungere con una linea il numero 9. dinotante la Nona con quel numero consonante, o dissonante privilegiato, verso cui la risoluzione si muove.

$D\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix} - B\begin{smallmatrix}10\\5\\3\end{smallmatrix}$, $D\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix} - G\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, $D\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix} - D\begin{smallmatrix}4\\5\\3\end{smallmatrix}$, $D\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix} - E\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$

La più semplice, ed elegante risoluzione della Nona si fa nell'Ottava, e di fatto in tal modo la risolvono il Palestrina, ed il Morales negli esempj allegati. Arriva

altresì

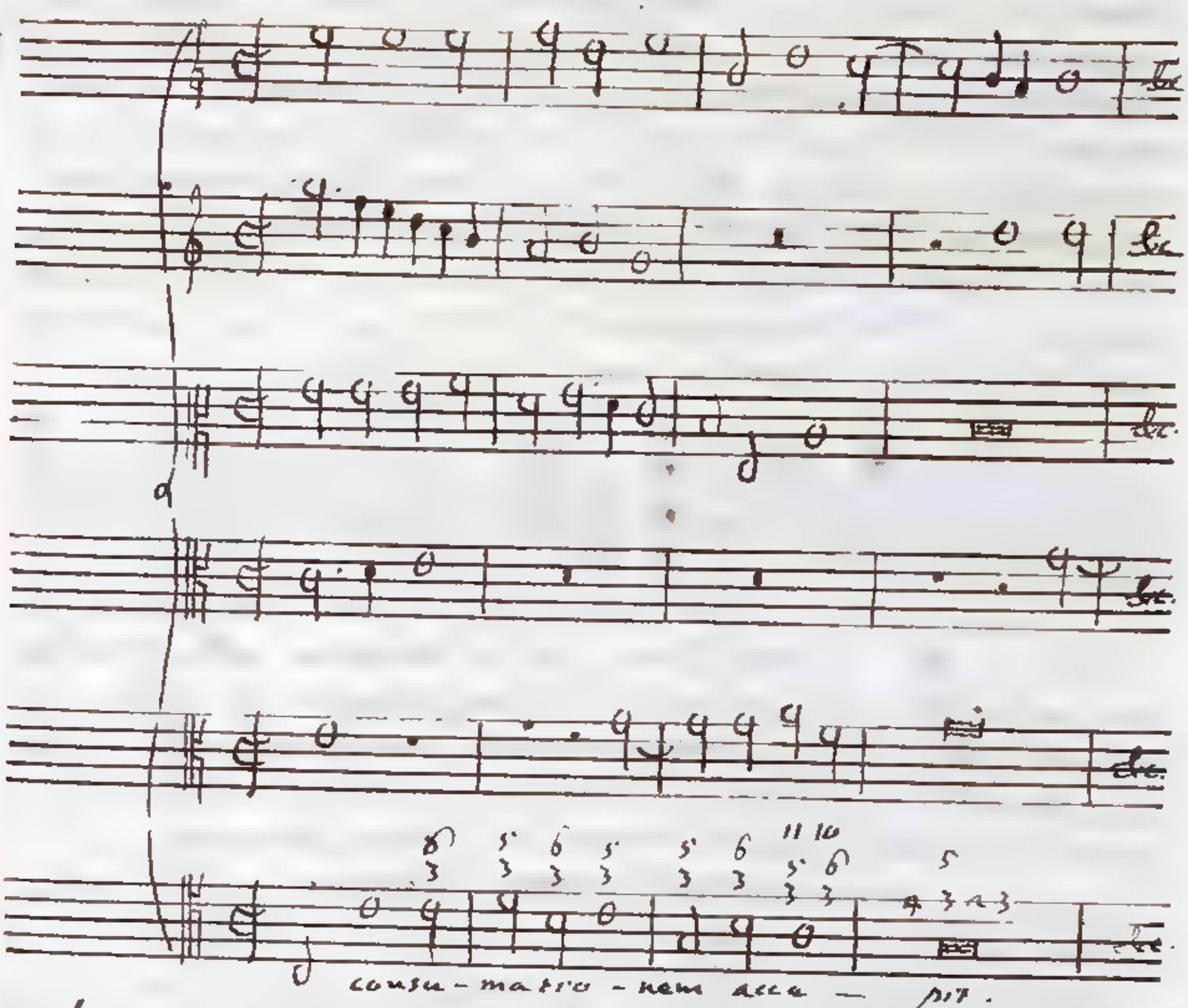
altresì il senso, che si risolva nella Terza, e nella Quinta, e qualche volta ancora nella Settima minore dello accompagnamento conseguente, qualmente succede nel passaggio D$^{9\,5}_{3}$ G$^{8}_{5}$, ovvero D$^{9\,5}_{3}$ A$^{8}_{3\sharp}$ dalla quarta alla quinta corda, il primo del Tuono C per Terza maggiore, il secondo del Tuono A per Terza minore. Il lodato Signor Tartini sente poco favorevolmente del seguente esempio da lui scritto a mia istanza, in cui la Nona risolvesi nella Settima maggiore.



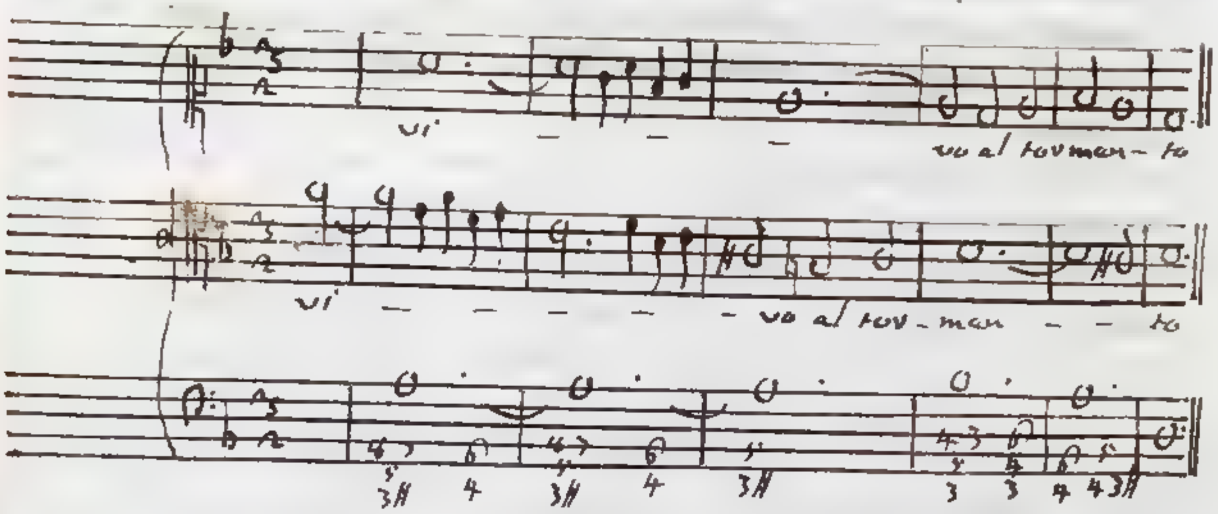
§ 6. Dalla Nona faccio transito all'Undecima, e prima d'ogni altra cosa esprimo colle note, e coi numeri l'accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Undecima, ed i suoi derivati.

Accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Undecima, e suoi derivati.

Reco poscia un esempio suggeritomi dal Motetto a sei voci Beata Barbara di Gio. Pierluigi da Palestrina, in cui si vede unita l'Undecima colla Terza minore, le quali si corrispondono in Nona maggiore, ch'è meno piccante della minore.



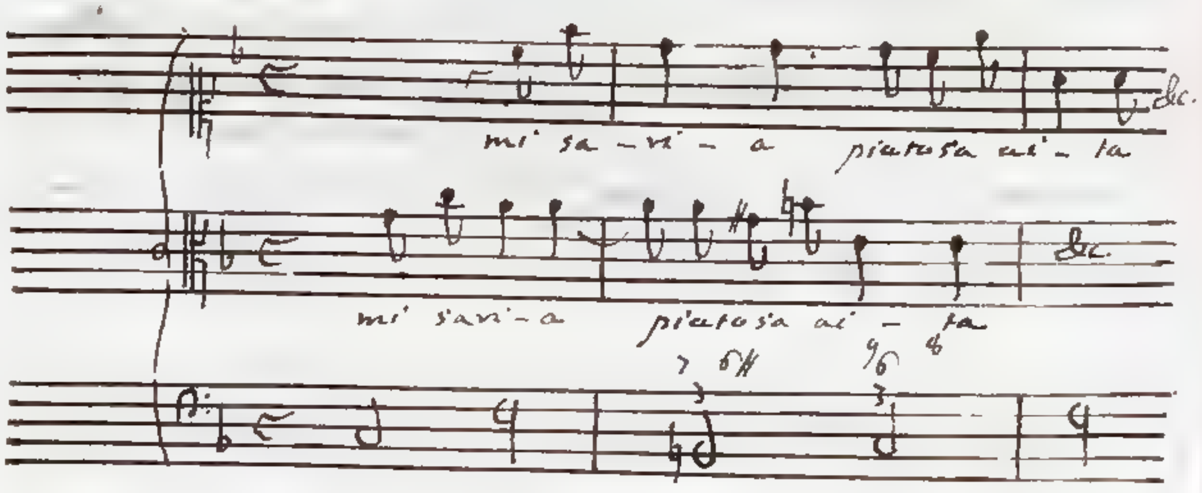
Nel secondo esempio preso dal Duetto Rio destin congiunge Monsignore Steffani la Undecima, o Quarta maggiore colla Decima, o Terza maggiore, che in Seconda maggiore si risolvono.



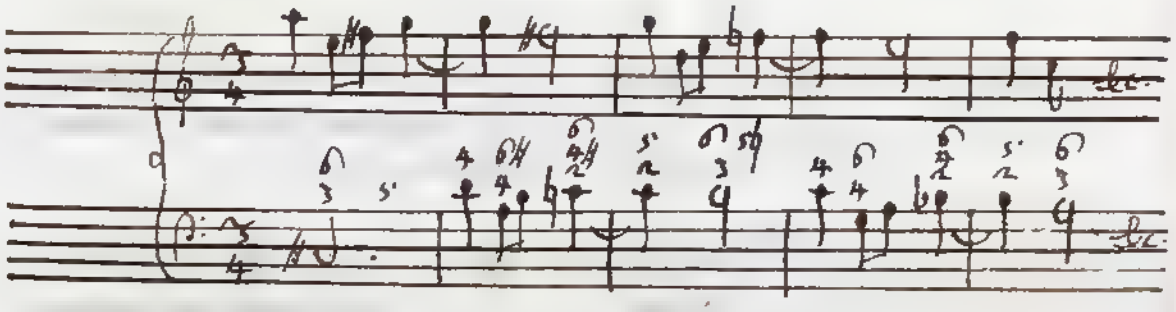
Serva il terzo esempio per far vedere usato dallo Autore testè lodato nello stesso Duetto l'accompagnamento

di

di Terza, Sesta, e Nona derivato dal fondamentale di Terza, Quinta, e Undecima, ponendo nel Basso la Terza dello accompagnamento consonante.



Il quarto esempio somministratomi dalla Follia di Arcangelo Corelli contiene l'Undecima rivoltata, o sia l'accordo di Seconda, Quinta, e Settima, il quale con somma frequenza nei Recitativi si incontra, nei di cui Bassi si pone l'Undecima aggiunta allo accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore fondato sulla quinta corda del Tuono.



§ 7. Conciossiaché le dissonanze si debbano prendere dalla scala naturale del Tuono, ne segue che dalla Musica si adoprino l'Undecima giusta, la ~~super-flua~~ maggiore, e la Diminuita. Si aggiunga l'Undecima giusta ai due accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore, ed in oltre a quelli di Terza maggiore e Quinta superflua, di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore. L'Undecima ~~superflua~~ maggiore si accoppia soltanto colli accordo per Terza maggiore, e l'Undecima

Diminuita

diminuita coi due di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore di Terza diminuita e Quinta ~~[illegible]~~ minore ~~diminuita~~. Nel Cap. 6. del Lib. 4. § 13. ho inserito un esempio contenuto nel Salmo di Terza Memor esto a otto voci del Padre Calegari, in cui si può osservare l'unione dalla Undecima diminuita, e della Tetradecima minore all'accompagnamento di Terza minore, Quinta minore, e Settima ~~[illegible]~~ diminuita. Ecco il passo, che riesce sommamente compassionevole A^{5}_{3} $G\sharp^{7\,5}_{6\,4\,3}$ $A^{4\,3}_{9\,8\,5\,3}$.

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Undecima

C e G c e f g c e

Accordo derivato di Terza, Sesta, e Nona terza e [illegible] minori, nascente dall'usare siccome Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

e G c f

Accordo derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Settima minore, nascente dall'usare siccome Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G c e f

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta, e Settima maggiore, nascente dall'usare siccome Basso la Undecima dell'accordo fondamentale.

f g c e

Accordo fondamentale di Terza minore, Quinta, e Undecima

D 7 A d f g a d f

Accordo derivato di Terza, Sesta, e Nona tutte e tre maggiori, nascente dal porre in opera siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

7 A d g

Accordo derivato di Quarta, Sesta, e Settima ambe minori, nascente dal porre in opera siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale

A d f g

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta, e Settima minore, nascente dal porre in opera siccome Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale

g a d f

Accordo fondamentale di Terza minore, Quinta ~~diminuita~~ minore e Undecima

B D 7 g d e f g d

Accordo derivato di Terza minore, Sesta, e Nona ambe maggiori, nascente dall' adoprare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D 7 g e

Accordo derivato di Quarta ~~superflua~~ maggiore, Sesta, e Settima entrambe maggiori, nascente dall' adoprare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

7 g d e

Accordo derivato di Seconda minore, Quinta, e Settima minore, nascente dall' adoprare siccome Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale.

a f g d

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta ~~diminuita~~ minore, e Undecima

B D# 7 ♮ d# a f ♮ d#

Accordo derivato di Terza diminuita, Sesta, e Nona amendue minori nascente dall'usare siccome Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

D# 7 ♮ e

Accordo derivato di Quarta maggiore, e Sesta ~~ ~~ superflua, e Settima maggiore, nascente dall'usare siccome Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

7 ♮ d# e

Accordo derivato di Seconda minore, Quinta, e Settima maggiore, nascente dall'usare siccome Basso l'Undecima dell'accordo fondamentale.

a f ♮ d#

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta superflua, e Undecima.

c e G# c e f g# c e

Accordo derivato di Terza maggiore, Sesta, e Nona ambe minori nascente dal collocare nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

e G# c f

Accordo derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Settima diminuita, nascente dal collocare nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G# c e f

Accordo derivato di Seconda superflua, Quinta, e Settima maggiore, nascente dal collocare nel Basso l'Undecima dell'accordo fondamentale.

f g# c e

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Undecima ~~superflua~~ maggiore.

7 A C f a g c f a

Accordo derivato di Terza, e Sesta ambe minori; e Nona maggiore, nascente dal porre nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

A C f g

Accordo derivato di Quarta, Sesta, e Settima amendue maggiori, nascente dal porre nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

C f a g

Accordo derivato di Seconda minore, Quinta ~~diminuita~~ minore, e Settima minore, nascente dal porre nel Basso l'Undecima dell'accordo fondamentale.

g c f a

Accordo fondamentale di Terza minore, Quinta ~~diminuita~~ minore, e Undecima diminuita.

G# B D g# g c d g# g

Accordo derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Nona minore, nascente dall'usare in qualità di Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

B D g#

Accordo derivato di Quarta ~~superflua~~ maggiore, Sesta maggiore, e Settima minore, nascente dall'usare in qualità di Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

D g# g c

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta superflua, e Settima maggiore, nascente dall'usare in qualità di Basso l'Undecima dell'accordo fondamentale.

c d g# g

Accordo fondamentale di Terza, Quinta diminuita, e Undecima minore diminuita.

D# 7 A d# f g a d# f

Accordo derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, e Nona maggiore, tratto l'origine dall'adoperare in qualità di Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

7 A d# g

Accordo derivato di Quarta maggiore, Sesta, e Settima entrambe minori, tratto l'origine dall'adoperare in qualità di Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

A d# f g

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta superflua, e Settima minore, tratto l'origine dall'adoperare in qualità di Basso l'Undecima dell'accordo fondamentale.

g a d# f

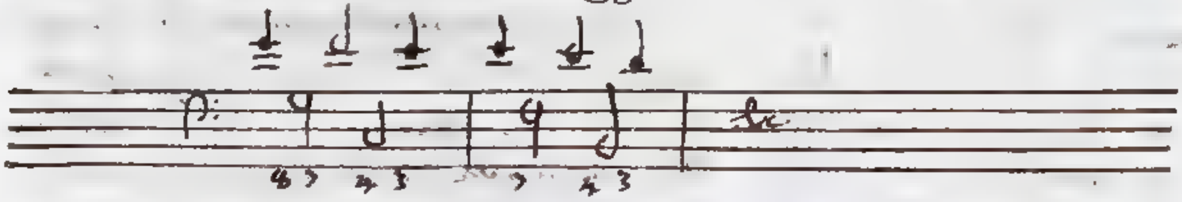
§. 4. Conforme a ciò che ho prescritto Cap. I. §. 3. la Undecima dee prepararsi in tempo cattivo, ed introdursi in tempo buono, ovvero prepararsi, ed introdursi in due tempi buoni immediatamente vicini. Collocando l'Undecima nel Basso, e paragonandola coi tre suoni dell'accompagnamento consonante, e colla Settima unita allo stesso accompagnamento, ci si manifestano i passaggi, col mezzo dei quali la nostra dissonanza si prepara. Abbiasi per esempio l'accordo D 7 A c g di Terza, Quinta, Settima, e Undecima e ponendo l'Undecima nel Basso, ne risulterà l'accordo rivoltato g a c d f di Seconda, Quinta, Settima, e Quarta, il quale mi insegna, che coi passaggi di Seconda, di Quinta, di Settima, e di Quarta viene apparecchiata l'Undecima dalla Quinta o Duodecima, dall'Ottava, dalla Decima o Terza, e dalla Settima dell'accompagnamento antecedente. Metto sotto gli occhi di chi legge i quattro passaggi preparanti l'Undecima, usata l'attenzione di unire con una linea il suono che

prepara

prepara della Undecima preparata.

$C\begin{smallmatrix}10\\5\\3\end{smallmatrix}\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix},\ G\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix},\ C\begin{smallmatrix}10\\5\\3\end{smallmatrix}\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix},\ A\begin{smallmatrix}10\\5\\3\end{smallmatrix}\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}.$

Avuto riguardo al Basso fondamentale, si muove un passo di Seconda allo insù nei tre primi allegati esempj (§ 6.) per apparecchiare l'Undecima colla Quinta dell'accordo antecedente. Il Cavalli nell'esempio quarto prepara l'Undecima colla Settima minore. Aggiungo un quinto esempio del Signor Giuseppe Tartini, in cui prepara l'Undecima contenuta nella seconda Battuta colla Settima maggiore.



Nella stessa guisa si vede apparecchiata l'Undecima nel primo esempio del § 9. del Cap. 2.

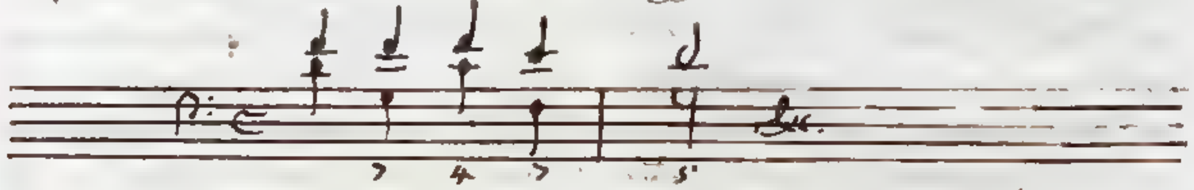
Si giunto... che si legge (Cap. 1. § 5.) mi insegna, che l'Undecima si risolve con quei passaggi, che uniti a quelli che la preparano di Seconda, di Quinta, di Settima, e di Quarta, a coppia a coppia formano Settima. Saranno dunque i ricercati passaggi di Sesta allo insù o di Terza allo ingiù, di Terza, di Unisono, e di Quarta, mediante i quali l'Undecima si risolverà nella Quinta o Duodecima, nell'Ottava, nella Decima equisona alla Terza, e nella Settima dello accompagnamento conseguente. Dispongo ordinatamente i mentovati passaggi, legando con una linea l'Undecima col suono, che la risolve.

$D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}\ B\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix},\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}\ A\begin{smallmatrix}10\\5\\3\end{smallmatrix},\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}\ D\begin{smallmatrix}\\5\\3\end{smallmatrix},\ D\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}\ G\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$

La più semplice risoluzione della Undecima si effettua nella Decima dello stesso accordo, e di fatto così risolvesi negli esempj da me recati secondo, terzo, quarto, e quinto. Nell'esempio primo del Palestrina si osservi, che al Basso continuo $A\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}\ A\begin{smallmatrix}10\\6\\3\end{smallmatrix}$ corrisponde il fondamentale $A\begin{smallmatrix}11\\5\\3\end{smallmatrix}\ 7\begin{smallmatrix}12\\10\\5\end{smallmatrix}$, e quindi posto in opera un passaggio di Terza allo ingiù, l'Undecima si

risolve

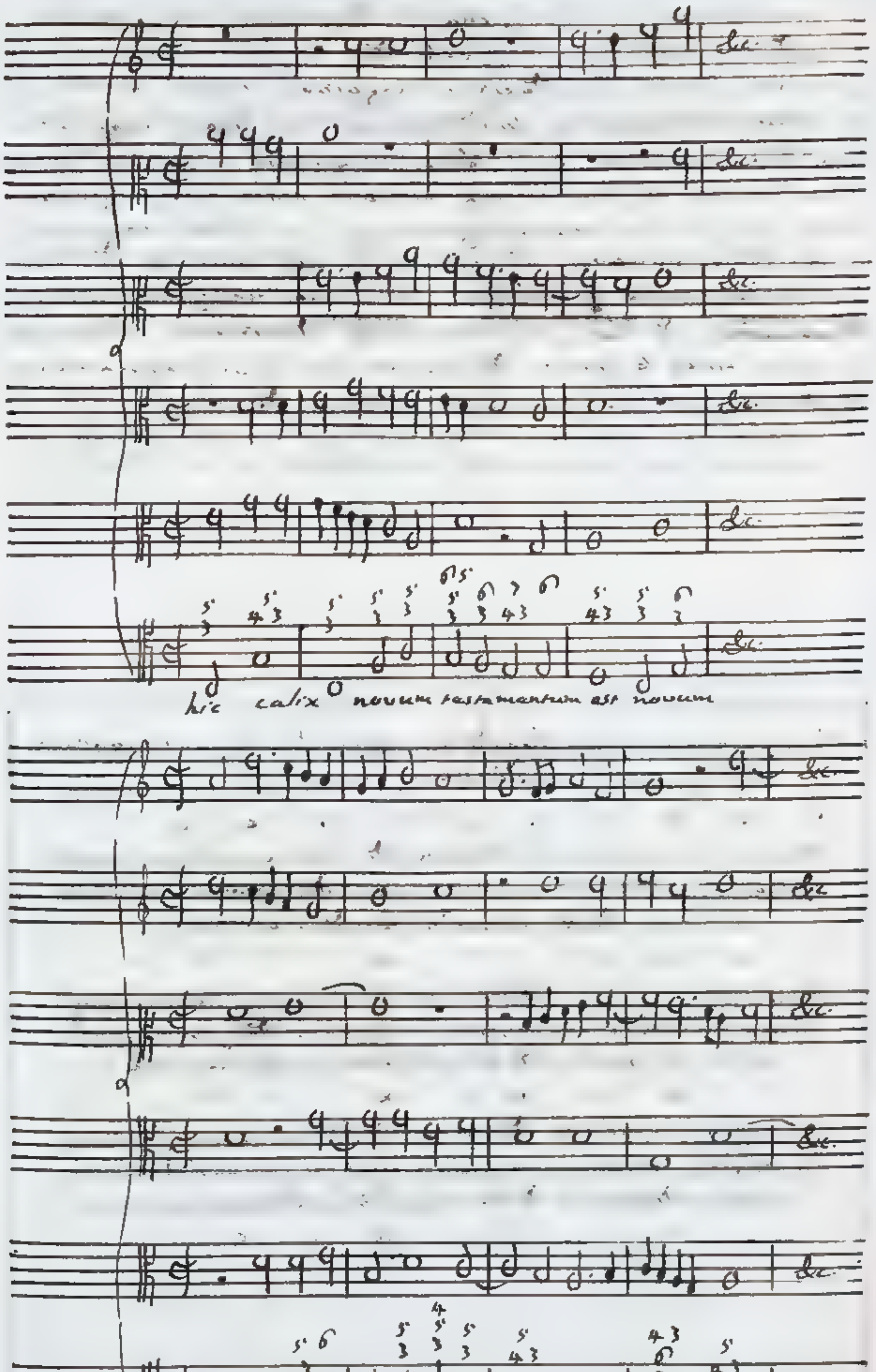
risolve nella Duodecima equisona alla Quinta dell'accordo conseguente. Non tralascio di soggiungere un sesto esempio graziatomi dal commendato Signor Tartini, che contiene la risoluzione dell'Undecima, o Quarta nella Settima maggiore.



Resta che da me si tratti della Terzadecima, dissonanza più di tutte le altre rimota dalla base dell'armonia, e che ha l'imperfezione di nascere dalla divisione della ragione 6 : 7, o sia di quella Terza, per cui differiscono la Quinta, e la Settima minore. Comincierò dal segnare colle note, e cifrare l'accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Terzadecima, e suoi derivati.

Accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Terzadecima, e suoi derivati.

Seguono due esempj presi dal Palestrina, nei quali la Terzadecima, o Sesta si congiunge colla Duodecima, o Quinta. Il primo tolto in prestanza dal Mottetto a sei voci Accepit Jesus calicem contiene l'accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Sesta dissonanza, e nel secondo si incontra lo accordo di Terza, Sesta, e Quarta, che trae la origine dal collocare nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Sesta. Il secondo esempio me l'ha somministrato il Mottetto a sei voci Beata Barbara.


&c.
hic calix novum testamentum est novum
con – sumati – onem accu – pit

§ 11. La legge, che le dissonanze si debbano prendere dalla Scala naturale del Tuono, porta la conseguenza, che la Terzadecima maggiore si possa unire ai tre accompagnamenti fondamentali per Terza maggiore, per Terza minore, e di Terza maggiore e Quinta superflua, e che la Terzadecima minore possa congiungersi anch'essa ai due accompagnamenti per Terza maggiore, e per Terza minore, ed oltre a ciò agli altri tre di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza diminuita e Quinta ~~anche~~ minore ~~diminuita~~. Dispongo qui sotto tutte le specie dei mentovati accompagnamenti fondamentali col corteggio dei loro derivati.

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Terzadecima maggiore.

c e G c e g a c e g

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Undecima, nascente dal porre nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

e G c a

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Nona maggiore; nascente dal porre nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G c e a

Accompagnamento derivato di Terza minore, Quinta, e Settima minore, nascente dal porre nel Basso la Terzadecima dell'accordo fondamentale.

a c e g

Accompagnamento fondamentale di Terza minore,
Quinta, e Terzadecima maggiore

D F A d f a h d f a

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambedue maggiori, e Undecima ~~superflua~~ maggiore, nascente dal collocare nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

F A d h

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Nona maggiore, nascente dal collocare nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

A d f h

Accompagnamento derivato di Terza minore, Quinta ~~Diminuita~~ minore, e Settima minore, nascente dal collocare nel Basso la Terzadecima dell'accordo fondamentale.

h d f a

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore,
Quinta superflua, e Terzadecima maggiore.

C e G# c e g# a c e g#

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta minore, e Undecima, nascente dal mettere nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

e G# c a

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Nona minore, nascente dal mettere nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

G# c a a

Accompagnamento derivato di Terza minore, Quinta, e Settima ~~minore~~ maggiore, nascente dal mettere nel Basso la Terzadecima dell'accordo fondamentale.

a c e g#

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Terzadecima minore.

e G♯ B e g♯ ♮ e e g♯ ♮

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, ed Undecima diminuita, nascente dallo usare siccome Basso la Terza dello accordo fondamentale.

G♯ B e c

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Nona minore, nascente dallo usare siccome Basso la Quinta dello accordo fondamentale

B e g♯ c

Accompagnamento derivato di Terza maggiore Quinta superflua, e Settima maggiore, nascente dallo usare siccome Basso la Terzadecima dello accordo fondamentale.

c e g♯ ♮

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Terzadecima minore.

e G A e g ♮ e e g ♮

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambedue maggiori, ed Undecima, nascente dallo usare siccome Basso la Terza dello accordo fondamentale.

G B e c

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta, e Nona ambe minori, nascente dallo usare siccome Basso la Quinta dello accordo fondamentale

B e g c

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta, e Settima maggiore, nascente dallo usare siccome Basso la Terzadecima dello accordo fondamentale.

c e g ♮

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta minore, e Terzadecima minore.

B D 7 h d f g h d f

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Undecima, nascente dall'adoprare in qualità di Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

D 7 h f g

Accompagnamento derivato di Quarta maggiore, Sesta maggiore, e Nona maggiore, nascente dall'adoprare in qualità di Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

7 h d f g

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, nascente dall'adoprare in qualità di Basso la Terzadecima dell'accordo fondamentale.

g h d f

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta minore, e Terzadecima minore.

B D# 7 h d# f g h d# f

Accompagnamento derivato di Terza diminuita, Sesta minore, e Undecima diminuita, nascente dall'usare in qualità di Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

D# 7 h g

Accompagnamento derivato di Quarta maggiore, e Sesta superflua, e Nona maggiore, nascente dall'usare in qualità di Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

7 h d# g

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta superflua, e Settima minore, nascente dall'usare in qualità di Basso la Terzadecima dell'accordo fondamentale.

g h d# f

Accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta diminuita, minore, e Terzadecima minore.

DH 7 A dH f a h dH f a

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, ed Undecima maggiore, nascente dal porre nel Basso la Terza dell'accordo fondamentale.

7 A dH h

Accompagnamento derivato di Quarta maggiore, Sesta minore, e Nona maggiore, nascente dal porre nel Basso la Quinta dell'accordo fondamentale.

A dH f h

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta minore, e Settima minore, nascente dal porre nel Basso la Terzadecima dell'accordo fondamentale.

h dH f a

La Terzadecima non meno che l'Undecima, e la Nona ha da essere preparata in tempo cattivo, ed introdotta in tempo buono; o pure preparata, e introdotta in due tempi buoni vicini, secondo ciò che ho stabilito Cap. 1. § 3. Prendiamo esempigrazia a considerare l'accompagnamento G A D 7 e di Terza, Quinta, Settima, e Terzadecima, e collocando quest'ultima nel Basso, ne proverrà l'accordo rovesciato e g h d f. di Terza, Quarta, Settima, e Nona, o Seconda, che ci somministra i passaggi, coi quali si apparecchia la Terzadecima. L'Ottava dell'accompagnamento antecedente la prepara col passaggio di Terza, la Terza col passaggio di Quinta o di Quarta all'ingiù, la Quinta col passaggio di Settima o di Seconda all'ingiù, e finalmente la Settima o Decima questa col passaggio di Seconda. Le cose dette si capiranno più chiaramente considerando i sottoposti quattro passaggi preparanti la Terzadecima, avendo io legato con una linea il suono che prepara, e la Dissonanza

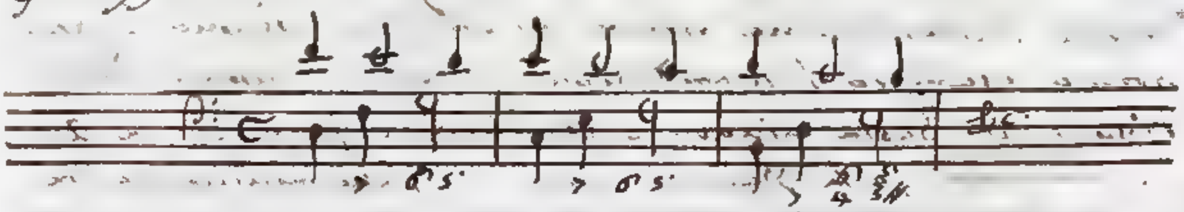
preparata

preparata .

4 — 13   10 — 13   12 — 13   14 — 13

A $\frac{5}{3}$ C $\frac{5}{3}$, F $\frac{5}{3}$ C $\frac{5}{3}$, D $\frac{5}{3}$ C $\frac{5}{3}$, B $\frac{5}{3}$ C $\frac{5}{3}$.

Il Palestrina nei due esempj da me recati prepara la Terzadecima col passaggio fondamentale di Seconda all'ingiù. Con somma frequenza la nostra dissonanza viene preparata dal passaggio di Quinta all'insù, o di Quarta all'ingiù, e spesso ancora viene apparecchiata dalla Settima minore, o diminuita mediante il passaggio di Seconda. Di rado se ne incontrerà l'apparecchio colla Settima maggiore. Lo esempio, che serve qui solamente di dettato, dal Signor Giuseppe Tartini accenno.



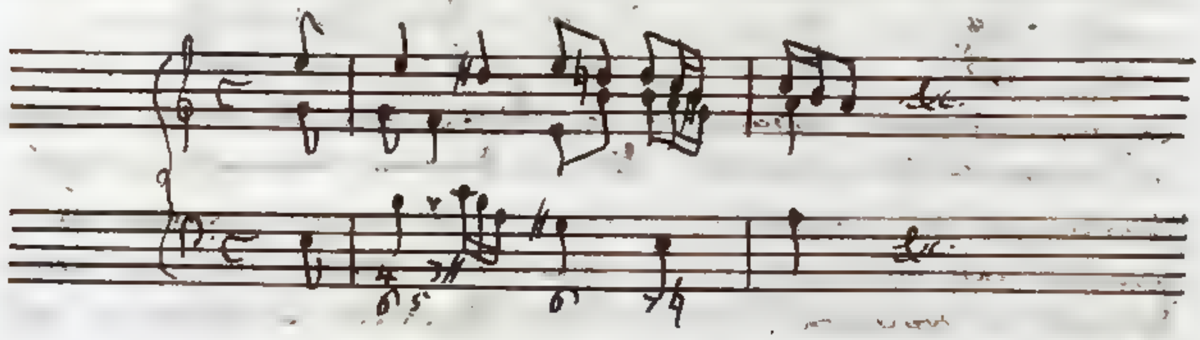
§. 13. Imparo dalla legge stabilita (Cap. 7. §. 5.), che danno risoluzione alla Terzadecima nella Ottava, nella Decima equisona alla Terza, nella Duodecima equisona alla Quinta, e nella Settima dello accordo susseguente i passaggi di Quinta, di Terza, di Unisono, e di Sesta, che formano Settima congiunti con quelli di Terza, di Quinta, di Settima, e di Seconda, che la preparano. Metto in serie questi quattro passaggi connettendo con una linea la Terzadecima, ed il suono consonante, o dissonante privilegiato, che la risolve.

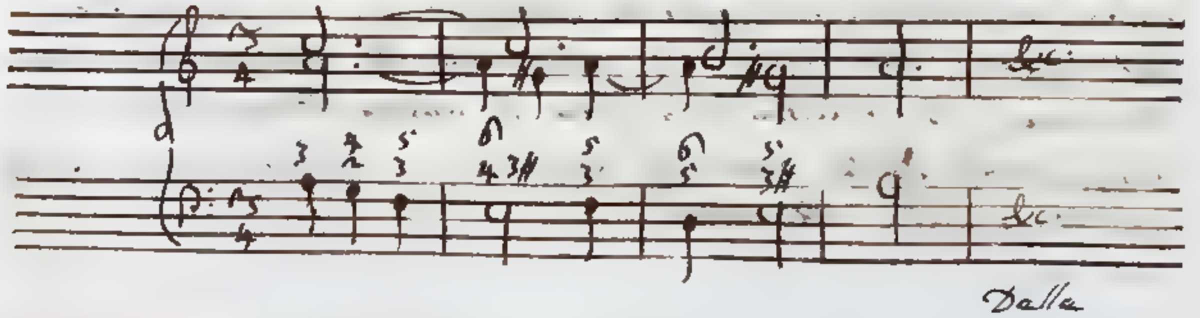
13 — 8   13 — 10   13 — 12   13 — 7

C $\frac{5}{3}$ G $\frac{5}{3}$, C $\frac{5}{3}$ E $\frac{5}{3}$, C $\frac{5}{3}$ G $\frac{5}{3}$, C $\frac{5}{3}$ A $\frac{5}{3}$..

La più elegante risoluzione della Terzadecima si muove verso la Duodecima del medesimo accordo, ed effettivamente questa risoluzione si osserva posta in opera nei tre sovrapposti esempj. Contuttociò che assai di rado si troverà, che la Terzadecima, o Sesta si risolva in Settima maggiore, soggiungo un esempio del Signor Tartini, che contiene la mentovata risoluzione. In questo esempio la nostra dissonanza è preparata dalla Settima minore, mediante un passaggio di Seconda all'insù.

Sᵒ 14. Quantunque gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, che hanno soltanto tratta l'origine dalle corde ascendenti, non avessero la natura della dissonanza Nona, Undecima, e Terzadecima, nulladimeno l'uso di essa dissonanza può loro recar giovamento, quando la risoluzione si fa in un suono piccante, il quale si schiva di congiungerlo colla dissonanza, ed anzi introducendosi questa in tempo buono, si fa sentir quello in un tempo men principale, talché l'orecchio ne riceve minor impressione. Nel primo esempio l'introduzione in tempo buono della dissonanza Sesta minore e Undecima fa sì che la Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Decima maggiore, che mutuamente si corrispondono in Sesta superflua, si odano l'una dopo dell'altra in un tempo cattivo, e per conseguenza colpiscano meno l'udito. La Sesta dissonanza ottiene l'effetto nel secondo esempio, che la Quinta superflua si tocchi nel secondo tempo di una Battuta a tre tempi, e venga meno notata. In cambio dell'accordo fondamentale C 3ª♯ di Terza maggiore, e Quinta superflua si pensa nel Basso continuo il derivato E 3ª♯ di Terza maggiore, e Sesta minore, che riesca più mite; perché al suo Basso corrispondono due consonanze.





Delle Dissonanze combinate a due, a due, e tre a tre, e quattro a quattro, ed aggiunte agli accompagnamenti consonanti.

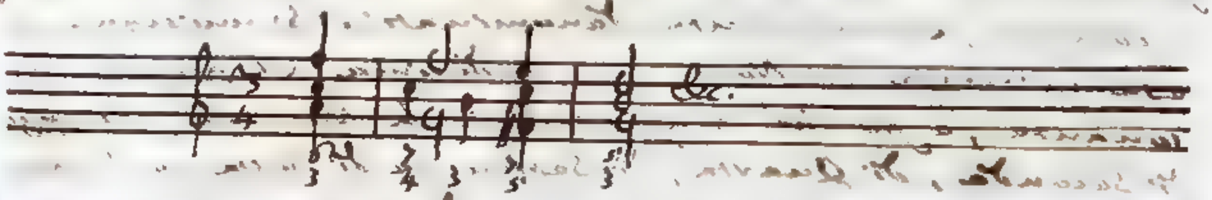
Si aggiungono con frequenza due dissonanze, e non tanto di rado anche tre all'accompagnamento consonante. Per quanta diligenza abbia usata, non ho mai trovato nelle composizioni di Musica l'accompagnamento di tutte e quattro le dissonanze. Determinerò i passaggi, coi quali si preparano più dissonanze, paragonando insieme i passaggi, che separatamente danno loro preparazione, e scegliendo i comuni, e similmente denominati. Si uniscano principalmente la Nona, e l'Undecima all'accordo consonante, e poichè si apparecchia la Nona coi passaggi di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, e l'Undecima coi passaggi di Seconda, di Quinta, di Settima, e di Quarta; si deduce, che a prepararle congiuntamente serviranno i passaggi di Seconda, di Quarta, di Settima. Se nel numero di più dissonanze vi fosse la Settima, secondochè questa si volesse o preparata, o non preparata, colla regola data si troveranno i passaggi, che la apparecchiano [illegible], e per verità [illegible] la Seconda in [illegible] perchè la Settima, la Nona, e l'Undecima vengono [illegible] tutte coi passaggi di Seconda, e di [illegible] [illegible]. I primi due passaggi preparano [illegible] la Settima, [illegible] disposta [illegible].

Se più dissonanze si risolvono nel tempo stesso, dei passaggi, che le risolvono separatamente, si scelgano i comuni, e mediante questi le dissonanze otterranno una congiunta risoluzione. L'Undecima per esempio si risolve coi passaggi di Seconda, di Terza, di Unisono, e di Quarta, e la Terzadecima coi passaggi di Quinta, di Terza, di Unisono, [illegible] di Sesta, e servendo ad entrambe i passaggi di Unisono, di Terza, e di Sesta; col mezzo d'essi si risolveranno congiuntamente.

Egli è per altro lecito, e talvolta anco necessario il risolverle l'una dopo dell'altra. In tal ipotesi si debbono precedere le risoluzioni senza cangiare

accordo

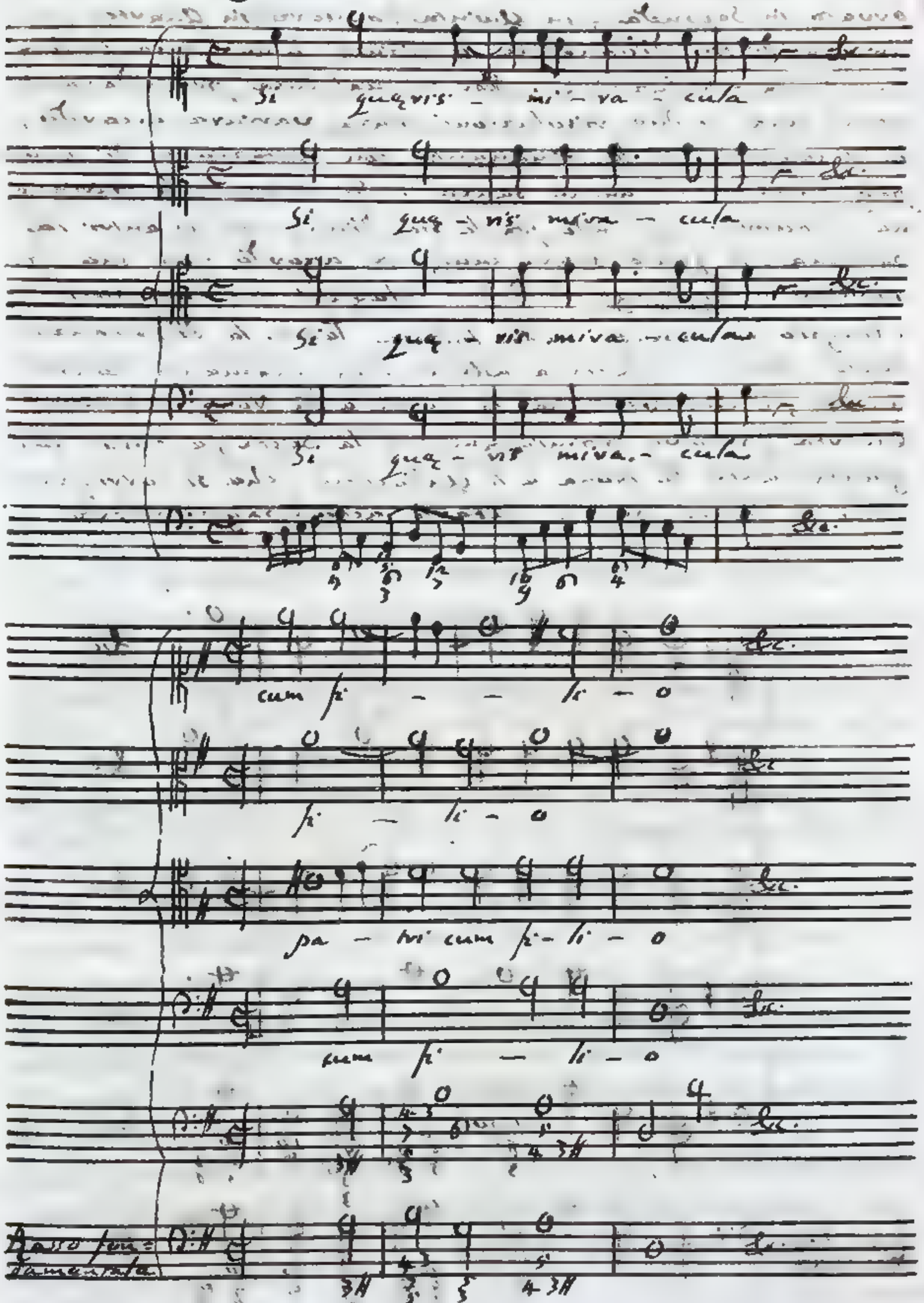
accordo; il quale si può una sola volta mutare nella ultima risoluzione negli esempj, che addurremo a' debiti luoghi, mostreranno ogni cosa più chiaro. Si debbono risolvere l'una dopo dell'altra quelle dissonanze, che si corrispondono in Seconda, o sia in Settima, o sia in Quarta, e per conseguenza anche quelle, che in Quarta si riferiscono. Veggasi il seguente esempio, nel quale formando Quarta le due dissonanze Quarta, e Settima, si risolve prima la Quarta senza cangiare accordo, ed indi la Settima in un'altra Settima col mezzo del passaggio di Seconda all'ingiù.



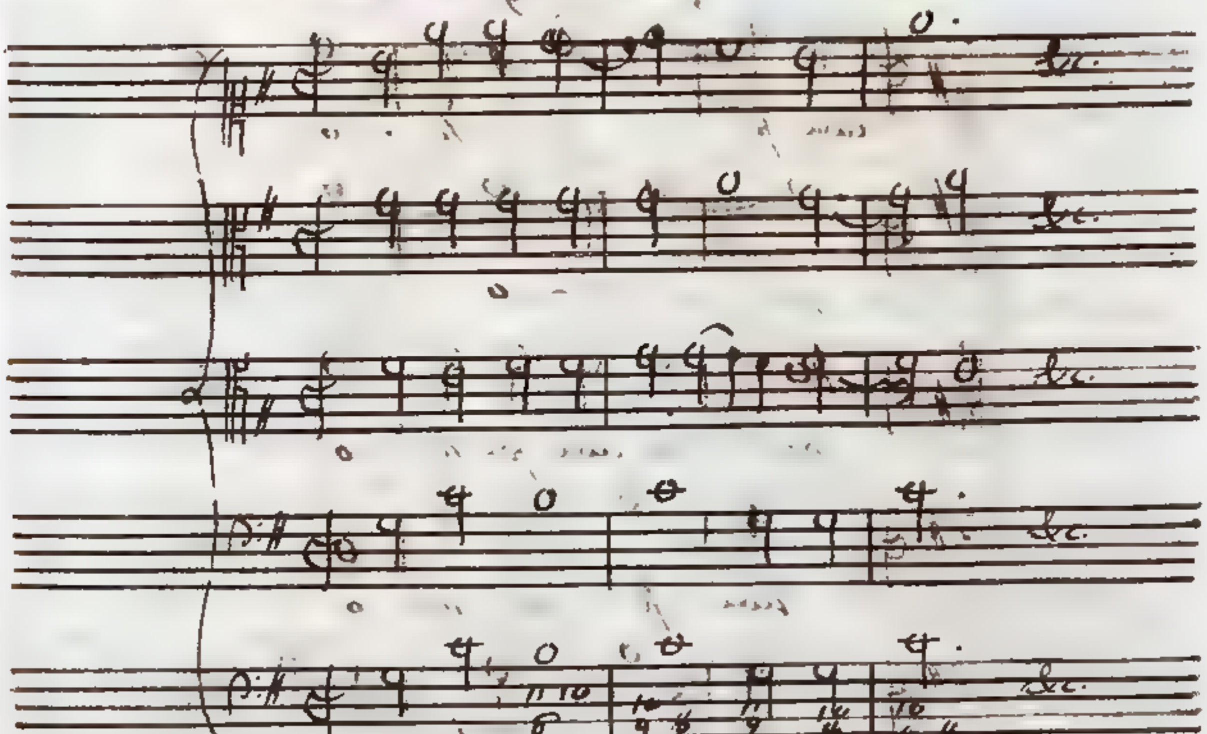
§. 23. Le quattro dissonanze Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima si combinano a due a due nella sottoscritta maniera, Settima e Nona, Settima e Undecima, Settima e Terzadecima, Nona e Undecima, Nona e Terzadecima, Undecima e Terzadecima. Si riferiscono in Settima la Settima e la Terzadecima; in Seconda la Sesta e la Settima, in Quarta la Settima e la Undecima, la Nona e la Terzadecima, e queste esigono di essere risolte separatamente. Sarà lodevole altresì il risolvere l'una dopo dell'altra la Quarta e la Settima, la Sesta e la Nona, che differiscono per una Quarta. Molto elegante riuscirà la congiunta risoluzione della coppia di dissonanze Settima e Nona, ovvero Nona e Decimaquarta, Nona e Undecima, ovvero Quarta e Nona, Undecima e Terzadecima, ovvero Sesta e Undecima; perchè passa fra loro la relazione di una Terza, o di una Sesta. Nel primo esempio, che propongo, preso da un *Si quaeris* a otto voci del Padre Maestro Vallotti la seconda delle due dissonanze Settima, e Terzadecima introdotta di posta preparata con un passaggio di Quarta all'ingiù si risolve senza mutare accordo, e la prima medesimamente ottiene risoluzione col mezzo di un passaggio di Quarta all'insù. Il secondo esempio sotto

in

in presenza di una Terza a otto voci del Cappella del Padre Calegari contrammo le due dissonanze Settima e Undecima, che si preparano con un passaggio di Secon= da, e si risolvono conseguentemente, questa mancando con= movimento di accordo, e quella con un passaggio di Terza dalli ingiù:



§. 4. In quattro modi si combinano assieme le quattro dissonanti, cioè a dire Settima Nona e Undecima, Settima Nona e Terzadecima, Settima Undecima e Terzadecima, Nona Undecima e Terzadecima. Perchè in ogni combinazione ci sono almeno due dissonanze, che si riferiscono in Settima, ovvero in Seconda, in Quinta, ovvero in Quarta, le unione di tre dissonanze è ripiena, e non ama la loro congiunta risoluzione. Per la qual cosa procederanno prima una, o due risoluzioni senza variare accordo, indi seguiranno le rimanenti con mutazione di accompagnamento, ed anche senza. Si richiede la variazione di accordo, quando fra le tre dissonanze ci entra la Settima, la quale senza cangiare accordo non può risolversi. Aggiunge il Padre Calegari nel suo proposto esempio contenuto nella lodata Tavola la dissonanza Sesta, Nona, Undecima all'accompagnamento consonante, e contrassegna che la Sesta e la Nona formino Quarta, risolve primieramente la Sesta, e poscia congiuntamente la Nona e la Undecima, che si corrispondono in Terza, senza mutare accompagnamento.



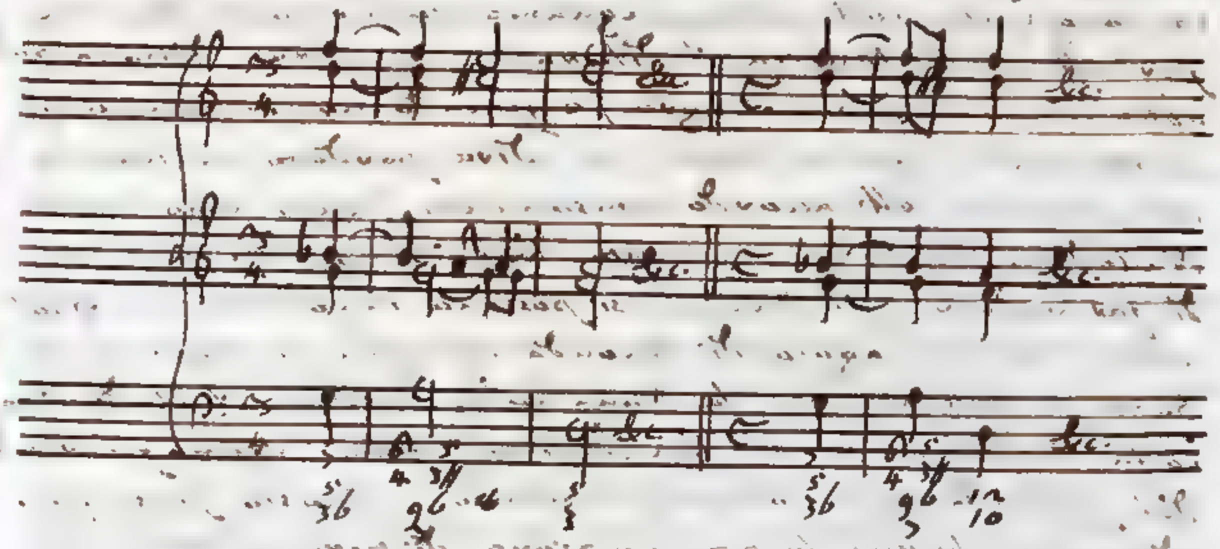
§. 5. Ho già detto che in niun Autore mi è riuscito giammai d'incontrare tutte le quattro dissonanze congiunte coll'accompagnamento consonante. Ha per ufficio la Musica il dilettare, e quattro dissonanze abbondano troppo di agro, e quando non si componga a otto parti, fanno stare per dire perdere la traccia all'orecchio dell'accordo consonante, a cui sono unite. Nulladimeno in un compiuto Trattato non dee tralasciarsi di far vedere, qualmente si possano introdurre, e risolvere. Col passaggio di Seconda all'insù si prepara la Settima coll'Ottava, la Nona colla Decima, l'Undecima colla Duodecima, la Terzadecima colla Decimaquinta del precedente accompagnamento. Questo passaggio adunque effettua la preparazione di tutte quattro le dissonanze predette. Col passaggio di Settima all'insù, o di Seconda all'ingiù si apparecchiano bensì la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima, e così le ha preparate il Padre Calegari nell'ultimo esempio, ma non già la Settima, la quale dovrà usarsi di posta, quando col mezzo del passaggio di Seconda all'ingiù si vogliano introdurre tutte le quattro le dissonanze.

Le tre dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima si possono risolvere seguentemente senza cangiare accordo, conforme si è adoperato il Padre Calegari, dovendo poi succedere con mutazione di accordo la risoluzione della Settima. Sarà ben fatto ancora risolvere unitamente la Settima, e la Nona, che si riferiscono in Terza, coi passaggi di Seconda, di Quarta, e di Sesta, e di Terza all'ingiù, che danno ad entrambe risoluzione.

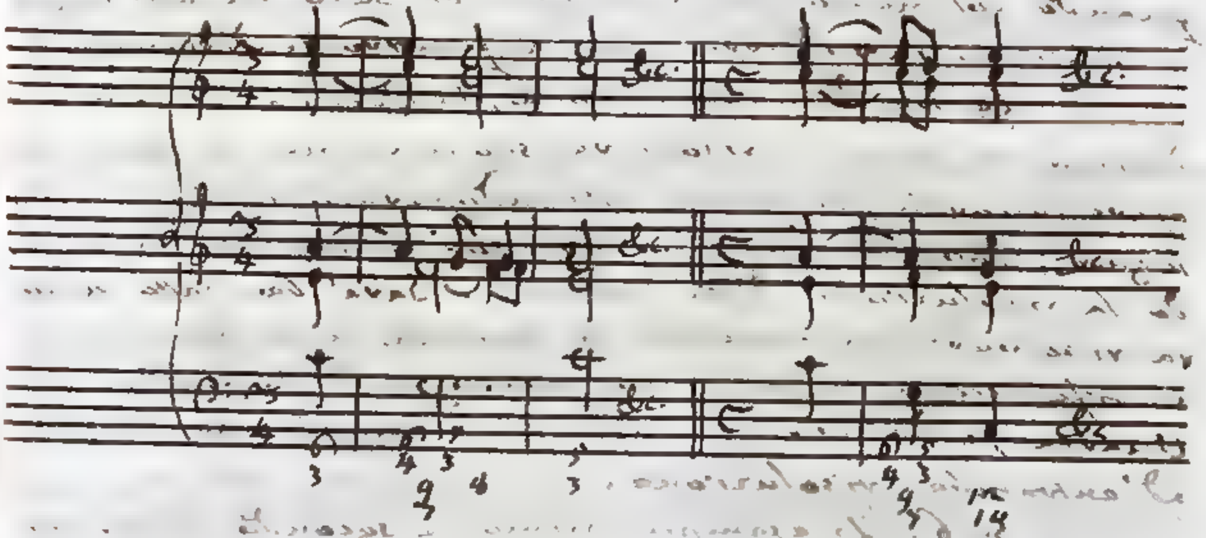
§. 6. Li esempio primo, e secondo ci pongono sotto gli occhi le quattro dissonanze preparate con un passaggio di Seconda all'insù. Differiscono in ciò i due esempj, che nel primo senza che si cangi accordo precede la risoluzione della dissonanza Undecima, e Terzadecima, ch'è seguita da quella della Nona, e per ultimo si risolve la Settima con un passaggio di Quinta all'ingiù. Nel secondo esempio poi si comprendono due congiunte risoluzioni, prima della Undecima, e della Terzadecima non mutando

accompagnamento

accompagnamento; e poscia della Settima, e della Nona mediante un passaggio di Quarta all'ingiù.



Il passaggio di Seconda all'ingiù, massime opera negli esempj terzo e quarto supposta introdotta di parte la Settima, e vi dà preparata la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima. La risoluzione si adempiono come negli esempj primo e secondo.



Si è da me bastevolmente diviso in quattro Capitoli sufficientemente rischiarata la materia importantissima della musica dissonanza. Ho fatto vedere che sono nuovi suoni aggiunti all'accompagnamento consonante appartenenti alla scala naturale del Tuono, e che riescono tanto più miti, quanto dipendono dalla diatonica divisione di una ragione più semplice; che la Settima gode moltissimi privilegj, perchè nasce dal diatonico ripartimento della Quarta consonante

perfetta

perfetta sinfonia fra la Quinta, e l'Ottava, il quale fa sì, che la Settima minore talmente si accosti alla proporzione 4 : 7, che di essa l'orecchio ne formi idea, ed approvi che la detta Settima specialmente venga trattata con distinzione. Ho spiegato cosa sia la preparazione, e la risoluzione delle dissonanze, e in quali tempi della battuta, e della sua spezzatura debbano esservi, nè hò mancato di stabilire dei canoni, che c'insegnano a trovare i passaggi atti a preparare, ed a risolvere una o più dissonanze aggiunte al consonante accompagnamento. Ho altresì disteso un catalogo di tutte le specie di accordi fondamentali, e derivati; nei quali c'entra una dissonanza. Avrei potuto dare la serie degli accordi di specie diversa forniti di due, di tre, di quattro dissonanze, ma li ho tralasciati, perchè sarebbe riuscita soverchiamente lunga, tediosa, ed imbarazzata. Col mezzo del mio catalogo si possono agevolmente determinare le specie diverse degli accordi, quando in essi hanno luogo le dissonanze, e si contenti chi legge di un solo esempio. All'accompagnamento consonante per rappresentanza di Terza minore e Quinta minore, secondochè è fondato su varie corde naturali, o artificiali del Modo maggiore, o minore, si aggiunge o l'Undecima, o l'Undecima diminuita. Al detto accompagnamento si unisce sempre la Terzadecima minore, dunque con essa si possono solamente accoppiare l'Undecima e la Terzadecima minore, l'Undecima diminuita e la Terzadecima minore.

Capitolo quinto.

Regole per concertare a più parti un Passaggio fondamentale, e derivato.

§ 1. Volendo insegnare le regole per concertare a più parti un passaggio fondamentale, o derivato, egli è di uopo principiare dalla forma degli armonici accompagnamenti dei quali il passaggio è composto. Parlerò primieramente della composizione a quattro parti, indi dirò qualche cosa di quella a otto, a tre, a due. Nel Capitolo secondo del Libro primo ho fatta menzione delle migliori disposizioni degli accompagnamenti consonanti per Terza maggiore, e

per

per Terza minore. Queste migliori disposizioni per altro non si possono, nè si debbono sempre adoperare. Non si possono sempre mettere in opera; perchè assegnata ad un accordo l'ottima forma, e volendo passare ad un altro, richiedono i movimenti eleganti delle parti, che il secondo accordo riceva un ordine diverso; il quale non è l'ottimo per conseguenza. Si aggiunga in riguardo principalmente ai cantanti, che i limiti ristretti delle loro voci bene spesso impediscono di disporre un accompagnamento nella più perfetta maniera. In oltre non si deve questa usare continuamente; perchè una tale armonia soverchiamente uniforme sarebbe ben presto [illegible] l'udito. Se piacciono al senso gli accompagnamenti di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta; quantunque [illegible] a' suoni del vero Basso; quanto più lo appagheranno le varie disposizioni degli accordi per Terza maggiore, e per Terza minore, le quali tutte convengono ai detti accordi in perfezione di essere i propri fondamentali?

§ [illegible] In qualsivoglia consonante accompagnamento ci entrano tre suoni non equisoni. Quindi volendo disporre a quattro parti l'accordo o per Terza maggiore, o per Terza minore, e adattati i tre mentovati suoni ad altrettante parti, cioè a dire il suono fondamentale al Basso, e gli altri due suoni a due parti acute, [illegible] che la quarta parte tocchi la replicazione di uno de' detti suoni. Non vi ha dubbio richiedere la più fina eleganza, che la replica del suono fondamentale si preferisca a quella degli altri suoni; di modo che una parte corrisponda al Basso in Ottava semplice, o moltiplicata, ovvero in Unisono. Dove col Basso si riferiranno un'equisonanza, una consonanza perfetta, ed una imperfetta; dalla varia combinazione delle quali ne derivano sei diverse specie di disposizioni degli accompagnamenti o per Terza maggiore, o per Terza minore. Nelle sottoposte due tabelle assegna a ciascuna specie quella maniera, che ha trovata posta in opera da' buoni Autori, avvertendo che

per

per adattarsi singolarmente alle voci, ed acciocchè o il Basso non riesca troppo grave, o il Soprano troppo acuto; queste due parti non usciranno fuori dei limiti della ragione 1 : 6. Gli stromenti a più rimote proporzioni si estenderanno. Si dee ancora avvertire, che il Tenore, ed il Contralto stiano dentro i loro consueti confini [illegible]

Sei diverse spezie di disposizioni degli accompagnamenti consonanti

per Terza maggiore. per Terza minore.

Prima spezie.

Equisonanza, consonanza perfetta, consonanza imperfetta.

per Terza maggiore	per Terza minore
1. 2. 3. 5.	1. 2. 3. $\frac{24}{5}$.
1. 1. $\frac{3}{2}$. $\frac{5}{2}$	1. 1. $\frac{3}{2}$. $\frac{12}{5}$.

Seconda spezie

Equisonanza, consonanza imperfetta, consonanza perfetta.

per Terza maggiore	per Terza minore
1. 2. $\frac{5}{2}$. 3.	1. 2. $\frac{12}{5}$. 3.
1. 1. $\frac{5}{2}$. 3.	1. 1. $\frac{12}{5}$. 3.
1. 1. $\frac{5}{4}$. 3.	1. 1. $\frac{6}{5}$. 3.
1. 1. $\frac{5}{4}$. $\frac{3}{2}$.	1. 1. $\frac{6}{5}$. $\frac{3}{2}$.

Terza spezie.

Consonanza perfetta, equisonanza, consonanza imperfetta.

per Terza maggiore	per Terza minore
1. 3. 4. 5.	1. 3. 4. $\frac{24}{5}$.
1. $\frac{3}{2}$. 2. $\frac{5}{2}$	1. $\frac{3}{2}$. 2. $\frac{12}{5}$.

Quarta spezie.

Consonanza perfetta, consonanza imperfetta, equisonanza.

per Terza maggiore	per Terza minore
1. $\frac{3}{2}$. $\frac{5}{2}$. 4.	1. $\frac{3}{2}$. $\frac{12}{5}$. 4.

Quinta spezie.

Consonanza imperfetta, equisonanza, consonanza perfetta.

per Terza maggiore	per Terza minore
1. $\frac{5}{4}$. 2. 3.	1. $\frac{6}{5}$. 2. 3.
1. $\frac{5}{2}$. 4. 6.	1. $\frac{12}{5}$. 4. 6.

Sesta spezie.

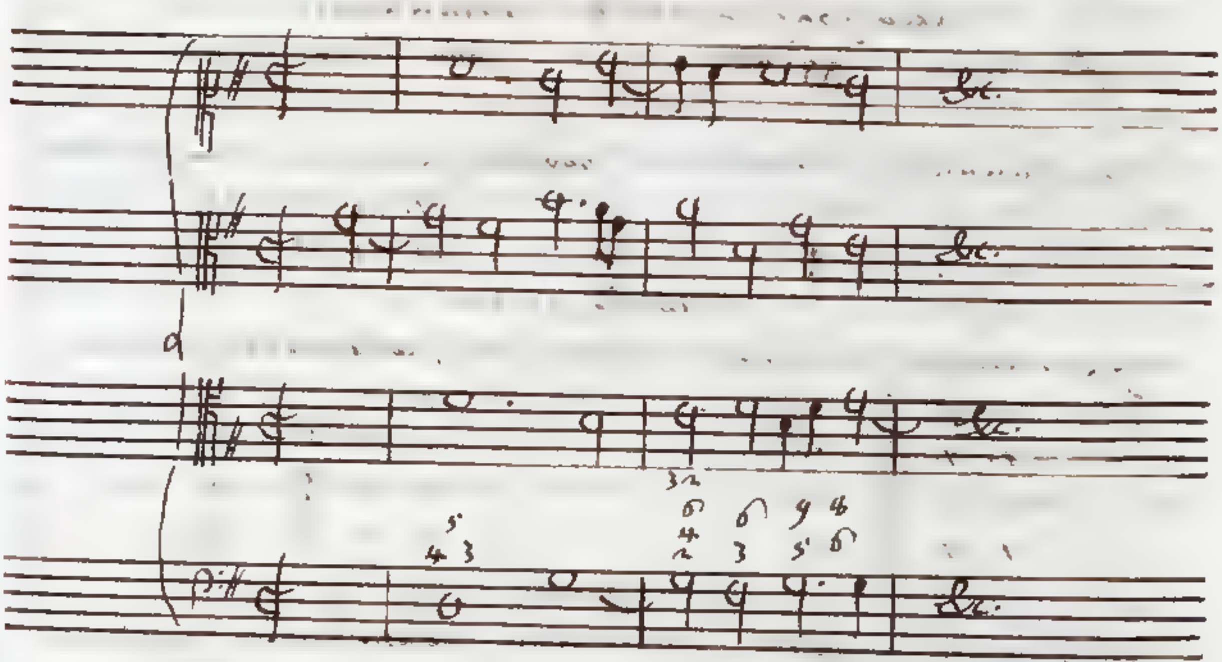
Consonanza imperfetta, consonanza perfetta, equisonanza.

per Terza maggiore	per Terza minore
1. $\frac{5}{2}$. 3. 4.	1. $\frac{12}{5}$. 3. 4.
1. $\frac{5}{4}$. $\frac{3}{2}$. 2.	1. $\frac{6}{5}$. $\frac{3}{2}$. 2.
1. $\frac{5}{4}$. 3. 4.	1. $\frac{6}{5}$. 3. 4.

[illegible] In cambio del Basso si trova nelle musiche composizioni replicata talvolta la consonanza perfetta, o l'imperfetta, ed in alcuni incontri non si fanno scrupolo i Maestri di omettere o l'una, o l'altra

altra

altra delle due consonanze ovvero temperate. In una Fuga di eccellentissimo Autore mi è riuscito di osservare due volte replicata la Terza maggiore, la quale sola colla sua replicazione per conseguenza corrisponde al Basso. L'accompagnamento ha la seguente forma 1. 5/4. 5/2. 5/2. &c.; ed acciocchè il Lettore vegga la maniera, con cui viene giudiziosamente adoperato, gli pongo il passo sotto degli occhi.



Faccia la riflessione, che nel levare della prima Misura, cioè in tempo buono abbiamo l'accompagnamento 1. 3/2. 2. 5/2. in uno dei più eleganti modi disposto. L'accordo, di cui parliamo, cade nel susseguente quarto tempo della Battuta, ch'è cattivo, e dura solamente la metà di esso tempo, sentendosi nell'altra metà l'accompagnamento 1. 5/4. 3. 5/2 &c., che ne fa vedere una sola replicazione della Terza maggiore. Non costumandosi ora più di toccare la Terza maggiore nel conseguente accompagnamento della Cadenza perfetta finale del Modo per Terza minore, e non potendosi negare, che la Terza minore lasci alquanto sospeso l'orecchio, si ometta essa Terza, escludendo dal detto accordo la consonanza imperfetta. Così la cantilena terminerà con un'armonia fornita di più stretta unità; la quale si adatta parimente con buon successo anche alla Cadenza perfetta finale del Modo maggiore. L'ottima disposizione, che può assegnarsi al nostro accordo, si è

1.

1. 2. 3. 4.

Non istarò ad esporre le spezie tutte delle disposizioni, di cui sono capaci gli accordi fondamentali, nei quali si replica o la Quinta, o la Terza, ovvero manca una delle predette consonanze. Potrà supplire il lettore collo stesso metodo da me tenuto relativamente agli accompagnamenti o per Terza maggiore, o per Terza minore, che contengono la replicazione del suono principale. Se i suoni non equisoni toccati dalle tre parti acute saranno due, avremo tre spezie di disposizioni; e se tutti i suoni cantati dalle parti acute saranno equisoni, ne avremo di una sola spezie.

§ 4. Quantunque negli accompagnamenti consonanti derivati di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta si possa replicare qualsivoglia dei tre suoni non equisoni, onde sono formati, nondimeno scrivendo in piena armonia, e senza obbligazione di Soggetto, e quando non vi sia qualche particolar ragione in contrario, ed il più semplice movimento delle parti il consenta, la replicazione del suono, che serve loro di Basso, merita di essere preferita a quella degli altri suoni. Corrispondendo in sì fatta guisa alla voce più grave una equisonanza, che fra gli intervalli veramente fondamentali tiene il primo posto, può essa voce sostenere con più dignità la figura, che le è stata addossata di Basso.

Che se la composizione è a Soggetto, non essendo un Soggetto a quattro parti, altro che un aggregato di altrettante cantilene formate sopra un Basso fondamentale, ciascuna delle quali si canta ora dal Basso continuo, ora dal Tenore, ora dal Contralto, ora dal Soprano, nel mentre che le altre tre cantilene sono cantate dalle rimanenti parti, ne segue, che se in una cantilena il Basso tocca il suono fondamentale di un accompagnamento di Terza e Quinta, in cui siccome richiede la maggior perfezione si replichi esso suono fondamentale, vi saranno due cantilene, in una delle quali il Basso toccherà la Terza, a cui corrisponde l'accompagnamento derivato di Terza e Sesta, e nell'altra toccherà la Quinta, a cui corrisponde l'accompagnamento derivato di Quarta e Sesta, e che in

queste

questi accompagnamenti non il loro Basso, ma la vera base dell'armonia verrà replicata. Ed ecco la ragione per cui esaminando le Regole, si trova frequentemente la ripetizione della vera base negli accompagnamenti consonanti derivati.

Quando nei detti accordi è replicato il loro Basso, i tre suoni acuti sono tutti diversi, e non equisoni, ed i nostri accordi possono ricevere sei differenti spezie di disposizioni. Tre sole si numerano le spezie delle disposizioni, allora che si ripete un suono, che non è il Basso, onde due soli siano i suoni acuti non equisoni. Finalmente se tralascierassi una consonanza, e di più le voci acute serberanno vicendevole equisonanza, gli accompagnamenti saranno capaci di una sola spezie di disposizioni.

§. 5. Non ama di essere ripetuto quel suono alterato, la cui modificazione o ha cangiato in consonante per rappresentanza un accordo consonante, o ha reso vie più piccante un accompagnamento, che era consonante per rappresentazione: e la replicazione di esso suono dee tanto più schivarsi, quanto l'accordo è di più austera natura. Fra gli accordi naturali se ne numera un solo di Terza minore, e Quinta minore per esempio B D F consonante per rappresentanza, il quale corrisponde o alla settima corda del Tuono C per Terza maggiore, o alla seconda corda del Tuono A per Terza minore, Tuoni aventi diatonica la scala. In due maniere può esso accompagnamento trasformarsi in consonante, o scemando per un B molle il suono B, o accrescendo per un Diesis il suono F; e quindi e l'uno, e l'altro dei nominati suoni può di alterato prender l'aspetto. Ho notato (Lib. [illegible] Cap. 4) che l'accordo di cui parliamo, è introdotto in Musica dai Modi derivati. Si consideri come proprio del Modo derivato F, ed essendo nel sistema di melodia F B C di un tal Modo caratteristicamente alterata la quarta corda B, l'orecchio la giudicherà altresì modificata nell'accompagnamento B D F, qualora si usino i passaggi $D^5_3\ B^5_3$, $B^5_3\ C^5_3$; $C^5_3\ B^5_3$ al detto Modo spettanti, ed in questi

incontri

incontri bisognerà schivare la replicazione del suono B. Che se il nostro accordo si attribuirà al Modo derivato E, in cui è giusto il Sistema di melodia E A B, crederà l'udito che in esso accordo sia alterato il suono F, né lo desidererà replicato, quando lo sentirà usato nei passaggi $E_3^{5'}B_3^{5'}$, $B_3^{5'}E_3^{5'}$; $A_3^{5'}B_3^{5'}$, $B_3^{5}A_3^{5}$, che al nominato Modo appartengono.

Accennato l'accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore fondato sulla corda settima del Modo maggiore, seconda del Modo minore aventi comune la scala, del quale abbiamo finora parlato, gli altri tutti ad esso simili, di cui si serve la Musica, hanno per base una corda artificiale crescente sopra la naturale per un minor Semituono: aumentazione, che gli ha fatti divenir consonanti per rappresentanza. Perciò non sarà gran fatto lodevole la replicazione della corda predetta.

Si adoprano altresì nel Modo minore tre accompagnamenti consonanti per rappresentanza, ed artificiali, che fanno nel senso una più piccante impressione, siccome introdotti soltanto nel Contrappunto dal Sistema Cromatico, e sono relativamente al Tuono A per Terza minore C E G# di Terza maggiore e Quinta superflua, D# F A di Terza diminuita e Quinta ~~diminuita~~ minore, B D# F di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Il primo ed il secondo sono divenuti consonanti per rappresentanza mediante la corda artificiale settima G#, quarta D#, e dovendo necessariamente ascendere l'una alla Ottava, l'altra alla Quinta, sembra che non vi sia luogo alla ripetizione almeno lodevolmente. La quarta corda artificiale D#, che introdotta nel terzo accordo, ha cangiato in via più austero l'accompagnamento naturale e consonante per rappresentazione B D F, e che deve indispensabilmente ascendere alla quinta corda, io non ardirei certamente di replicarla.

§. 6. Componendo in piena armonia, e senza quelle obbligazioni, che richiedono le Fughe, l'accordo della Settima o fondamentale, o derivato si riempirà per lo più con tutti e quattro i suoi suoni, ed

essendo

essendo i tre suoni acuti fra loro diversi, e non equisoni, avranno relativamente a qualunque suono collocato nel Basso sei differenti spezie di disposizioni, nelle quali le voci acute si possono ordinare. Tralasciato uno dei tre suoni consonanti, e replicatone uno dei due rimanenti, se i suoni acuti diversi saranno due soli, l'accordo o fondamentale, o derivato non ammetterà salvo che tre sole spezie di disposizioni. Potremo parimente in qualche raro incontro replicare la Settima minore, facendo sì che uno di tali suoni equisoni discenda di grado giusta il costume, e l'altro differentemente si muova. Concissiachè gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza contengano sempre un suono, che non ama d'essere replicato; riusciranno più trattabili aggiungendo loro la Settima, specialmente quando essa è minore, o diminuita, la quale sembra che loro dia un total compimento.

§. 9. Quello che ho detto della varia spezie di disposizioni degli accordi consonanti e della Settima fondamentali, o derivati, si applichi altresì agli accompagnamenti della Nona, della Undecima, e della Terzadecima fondamentali, e derivati. Se i tre suoni acuti saranno diversi, ascenderanno al numero di sei le differenti spezie delle loro disposizioni, e se due soli si conteranno i suoni diversi fra i tre acuti, si ristringerà a tre il numero delle spezie dei varj combinamenti.

Il vero rapporto della dissonanza chiamata Nona si è 1 : 9, siccome quello che tiene il posto di strettamente fondamentale, essendo il nove multiplo della unità. Riuscendo la detta ragione in riguardo al comodo delle voci troppo rimota, sogliono in sua vece usarsi le proporzioni 2 : 9, 4 : 9, ed anche talvolta 8 : 9, le quali sono ricevute dall'orecchio in qualità di fondamentali a cagione della equisonanza dei suoni 2. 4. 8. più gravi del 9. coll'ottimo Basso. Posto che negli accordi derivati da quello della Nona, ai quali serve di Basso o la Terza, o la Quinta dell'accompagnamento consonante, si ometta il suono equisono al fondamentale, e si replichi il loro Basso,

fatta

fatta la risoluzione senza cangiare accordo, poi si presenteranno gli accompagnamenti assai frequentati, come ho notato di sopra (§. 40), di Terza, Sesta, e Ottava, di Quarta, Sesta, e Ottava. Nel rivoltamento della Nona sarà molto bene, che le parti acute cantino la Terza, la Quinta, e l'Ottava dell'accordo consonante, e le voci loro seguono, onde adempiuta la risoluzione, si oda l'accompagnamento di Terza, Quinta, e Ottava. La Nona mai non si replica, il che sia detto anche della Undecima, e della Terzadecima; e la ragione si è, perchè a queste dissonanze è concesso il solo movimento di Seconda all'ingiù, che dà loro risoluzione.

§. 41. Acciocchè l'Undecima produca nell'orecchio l'ottimo effetto, si dee collocare al di sopra ~~della~~ ~~[illegible]~~ ~~Ottava~~, ~~cioè~~ ~~[illegible]~~ del suono 4, di modo che essa dissonanza corrisponda all'unità nella ragione $1 : \frac{32}{3}$, che si adegua quanto basta colla veramente fondamentale $1 : 11$. I consueti limiti delle voci richiedono, che in cambio di essa ragione si adoprino le seguenti $1 : \frac{16}{3}$; $1 : \frac{8}{3}$; $1 : \frac{4}{3}$. Tralasciata la Terza, e facendo che le parti acute cantino la Quinta, l'Ottava, e l'Undecima, sentiremo dopo la risoluzione l'accompagnamento di Quinta, Ottava, e Decima, in cui si contiene la replicazione del suono fondamentale, conforme la maggior perfezione richiede. Il Palestrina per altro, ed il Morales componendo anche solamente a quattro voci congiungono di tanto in tanto la Terza colla Undecima. Avverto che l'orecchie si compiaceranno più di udire l'Undecima unita colla Terza, che colla Decima, conoscendo nel primo caso più chiaramente la risoluzione della dissonanza, che discende alla Decima, voce nuova e non cantata da altra parte. L'Undecima forma Nona colla Terza dell'accordo consonante, Settima colla Quinta. Si osservi che usati gli accordi di Terza, Sesta, e Nona, di Quarta, Settima, e Ottava, si trasformeranno dopo la risoluzione negli accompagnamenti consonanti derivati di Terza, Sesta, e Ottava, di Quarta, Sesta, e Ottava, che contengono la molto frequentata replicazione del loro Basso. Similmente se ponendo in opera il rivoltamento della nostra dissonanza, le parti acute

toccheranno

toccheranno la Quinta, l'Ottava, e la Decima dello accompagnamento consonante, o suoni ad essa equisonanti, de' quali consonanze si riferiscono alli Undecima in Seconda, Quarta, e Settima, adempiuta la risoluzione senza mutazione di accordo, ne risulterà l'accompagnamento di Terza, Sesta, e Ottava, che nell'Ottava ci addita la replicazione del Basso.

§ 9. Anche la Terzadecima maggiore, e minore dee riferirsi al suono 4., onde paragonandola colla unità ne resultino le ragioni $1 : \frac{40}{3}$, $1 : \frac{64}{5}$, che prendono in mezzo la rigorosamente fondamentale $1 : 13$, e talmente ad essa si accostano, che ne risvegliano l'idea nell'orecchio. Non essendo solite le voci di uscir fuori della ragione $1 : 6$, alle proporzioni adequatamente fondamentali si sostituiscono le equisone $1 : \frac{10}{3}$, $1 : \frac{5}{3}$, $1 : \frac{16}{5}$, $1 : \frac{4}{5}$. Se mentre si pone in opera l'accordo fondamentale, le parti acute omessa la Quinta canteranno l'Ottava, la Decima, e la Decimaterza, o suoni alle stesse equisoni, adempiuta la risoluzione, comprenderà l'accompagnamento consonante la replicazione della base. Si collochi nel Basso la Terza dello accompagnamento consonante, e la risoluzione ci guiderà all'accompagnamento di Sesta, Ottava, e Decima, quando le parti antecedentemente tocchino la Sesta, l'Ottava, e l'Undecima, tralasciando quel suono, che è radicalmente Quinta, e che si riferisca in Terza al Basso continuo. Quantunque negli accordi consonanti si incontri comunemente la replicazione del Basso, e che questa replicazione si ottenga nei due casi considerati coll'omettere la Quinta, nulladimeno seguendo il lodevole costume del Palestrina, egli è molto ben fatto il congiungere colla Terzadecima la Quinta, unico suono che dia a conoscere essa Terzadecima in figura di dissonanza. Ho detto la Quinta, la quale riuscirà migliore della Duodecima, acciocchè spicchi più distintamente la risoluzione della Terzadecima, che appunto alla Duodecima dee discendere. Relativamente agli altri due accompagnamenti derivati da quello della Terzadecima, di Quarta, Sesta, e Nona, di Terza, Quinta, e Settima, che si risolvono in Quarta, Sesta,

e

e Ottava; accordo fornito dalla replicazione del Basso, egli è di uopo riflettere, che per ottenere il divisato effetto, si rende necessario d'introdurre in essi il suono, ch'è Quinta nella sua origine, il qual suono al primo accompagnamento serve di Basso, e nel secondo comparisce in figura di Settima. Si uniscono insieme di tanto in tanto la Terza minore, e la Decimaterza maggiore, le quali si corrispondono in Quarta ~~superflua~~ maggiore sopra l'Ottava; la Terza maggiore, e la Decimaterza minore, le quali si corrispondono in Quarta diminuita sopra l'Ottava. Chi vuole schivare il piccante, che producono sì fatti intervalli, ometta la Terza. Riesce molto bene in tali incontri l'accoppiare le due dissonanze Undecima, e Terzadecima, facendo che le parti acute cantino oltre le due mentovate dissonanze l'Ottava, o la Quinta. L'unione delle nostre due dissonanze colla Quinta dal lodato Palestrina non di rado si pone in opera.

§. 10. La cosa prova della divina luce al Compositore per dirigersi anche quando voglia aggiugnere più d'una dissonanza al consonante accompagnamento. Egli è di uopo procurare, che prima e dopo della risoluzione gli accordi si odano più compiuti che sia possibile. Colla Settima per esempio, e colla Nona si unisca la Terza, e risolta la Settima in Sesta, la Nona in Ottava, ne proverrà un accompagnamento compiuto, ed elegantemente disposto di Terza, Sesta, e Ottava. Così l'accompagnamento di Terza, Sesta, e Settima si muterà nell'altro di Terza, Quinta, e Settima dopo seguita la risoluzione della Sesta nella Quinta. Non tralascio di avvertire, che quella parte che tocca una consonanza, mentre le rimanenti parti toccano una, o più dissonanze, può passare ad un'altra consonanza, o durante le dissonanze mentovate, o quando esse dissonanze risolvonsi. Ho detto nel precedente Paragrafo nono, che lodevolmente la Quinta si congiugne colla Undecima, e colla Terzadecima. Se nell'atto di risolverle la parte, che canta la Quinta, ascenderà all'Ottava, si udirà l'accordo compiuto di Ottava, Decima, e Duodecima, in cui è ripetuto

il

il suono fondamentale, conforme vuole la maggior perfezione.

§. 11. Il buon effetto, che un dato intervallo produce nell'orecchio, non dipende soltanto dalla semplicità della sua ragione, ma vi ha eziandio parte un'altra causa, che è stata scoperta dal celebre M. Saveur. Siano n, N i numeri interi, e fra loro primi delle vibrazioni fatte in pari tempo da due corpi sonori. Egli è certo che se i detti due corpi principiano a vibrarsi nel medesimo istante, compiuto dal corpo grave il numero n, e dal corpo acuto il numero N di vibrazioni, cominceranno di nuovo nello istante stesso a vibrarsi. Quando le due vibrazioni del corpo grave ed acuto colpiscono unitamente il sensorio, se ne riceve una impressione maggiore di quella, che è cagionata dalle vibrazioni che a vicenda il colpiscono. Se il tempo, in cui seguono i numeri di vibrazioni n, N, è brevissimo, l'orecchio non si accorge della notata ineguaglianza di impressioni; ma se il tempo suddetto giunge ad una maggiore lunghezza da determinarsi colla esperienza, la mentovata ineguaglianza cagiona una specie di battimento, che chiaramente si ode, mentre si suona negli Organi quel registro, che chiamasi la voce umana. Dalle cose dette deducesi, che un intervallo, il quale non batte, mentre i due suoni che lo compongono hanno qual tal grado di acutezza, acquisterà pulsazione trasportandolo notabilmente verso del grave. Interverrà ciò alle Terze maggiori, e minori, e questa è la ragione per cui i Maestri si guardano dall'adoprarle, quando sono formate da suoni gravissimi; imperciocchè il battimento presterna sì fattamente il giudicio del senso, che appena le distingue per consonanze. Generalmente le ragioni vicine all'egualità riusciranno o più grate, o meno piccanti, se da due parti acute saran toccate. Si intenda ciò specialmente delle Seconde, per cui differiscono le dissonanze dalle prossime consonanze, le quali Seconde riescono tanto più miti, quanto sono più acute.

§. 12. La regola data per disporre gli accordi a quattro parti si adatterà colla aggiunta di alquanta

avvertenza

corrispondentemente anche alle composizioni a otto parti, le quali altro non sono fuorchè un aggregato di due Cori a quattro parti. Piace molto al senso, che un dato accompagnamento ne' due Cori abbia una diversa disposizione, e quand'anche talvolta l'ordine fosse lo stesso, il vario movimento delle parti fa sì, che nel susseguente accordo le due disposizioni sien differenti. Abbiamo più libertà di omettere qualche consonanza in un Coro, ogni volta che questa dall'altro Coro è cantata. Scrivendo a otto spezialmente interviene, che si trovino insieme la Nona e l'Ottava, l'Undecima e la Decima o Terza, la Terzadecima e la Duodecima o Quinta, e più le prime quelle sono contenute in un Coro, e queste nell'altro.

§ 13. Gli accompagnamenti consonanti, e dissonanti delle composizioni a tre parti si formano assegnando alle due parti acute altrettanti suoni scelti fra essi, o più non equisonanti, che nel compiuto accompagnamento hanno luogo. I detti due suoni, che suppongo differenti, e tali per lo più debbon essere, somministreranno all'accompagnamento due diverse spezie di disposizioni, secondo che un suono si colloca di sotto, e l'altro al di sopra, o a rovescio. L'accompagnamento consonante fondamentale a cagion d'esempio si ordinerà assegnando alle parti acute o la Terza e la Quinta, o l'Ottava e la Decima, o la Quinta e l'Ottava, il qual ultimo accordo riesce più degli altri scolorato, siccome privo della consonanza imperfetta, e la cui gentilissima dolcezza piace molto all'udito. Egli è poi chiaro, che ognuno de' mentovati accordi riceve due spezie di disposizioni, potendo a cagion d'esempio incontrarsi prima l'Ottava, indi la Decima, ovvero al contrario prima la Terza, indi l'Ottava. Nell'accompagnamento conseguente delle Cadenze finali le parti sogliono corrispondersi in equisonanza, il che si pratica anche ne' componimenti a due parti, onde l'armonia dell'ultimo accordo contenga una perfetta unità.

§ 14. Poco mi resta da dire intorno alle

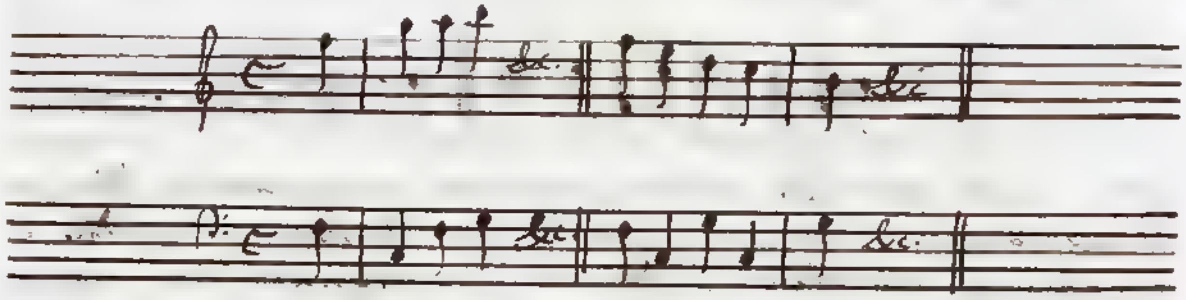
composizioni

composizioni a due parti. Essendo gli accordi di due sole voci formati, egli è di uopo avvertire che s'empia, quanto si può, di armonia, non usando in tempo buono l'Ottava, o altra equisonanza, salvo che negli accompagnamenti fondamentali veramente consonanti; e questi ancor parcamente, eccettuati i finimenti della Cadenza, nei quali l'equisonanza si usa continuamente. E conciossiachè l'armonia malgrado la descritta cautela resti ancor povera, si pone riparo a tale disordine, facendo che spesso una parte tocchi uno dopo dell'altro più suoni dello stesso accordo consonante, o dissonante, il che rende sommamente vaghe sì fatte composizioni. Questo artifizio accresce ornamento anche alle composizioni fornite di un maggior numero di parti.

§ 152. La libertà che ha una parte di trasferirsi da suono a suono spettanti allo stesso accordo ottiene altresì il fine importante di trattenere la parte stessa dentro i prescritti confini, e di schivare, come vedremo, certi movimenti poco frequentati, che ci conducono da un accompagnamento ad un altro. Se l'accompagnamento è realmente consonante, possiamo francamente passare da suono a suono, avuto solamente riguardo, quando si tratta di voci, al loro comodo, ed all'indole della parte; imperciocchè quei salti, che stanno bene nel Basso, all'altre parti non sono confacenti. Negli accompagnamenti, che di consonanti fan la figura, quantunque tali non siano, egli è molto lodevole schivare i passi di consonanza alterata, cioè a dire di Quinta ~~diminuita~~ minore, di Quarta ~~superflua~~ maggiore, di Quarta diminuita, di Quinta superflua, di Terza diminuita, di Sesta superflua. Sembrerebbe, che egualmente austeri dovessero riuscire due intervalli, che uniti insieme compiono l'Ottava, come sarebbe a dire la Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore; la Quarta diminuita, e la Quinta superflua; la Terza diminuita, e la Sesta superflua, e pure ciò non è vero, trovandosi per esperienza nella melodia i primi più miti dei secondi. Dopo varie

meditazioni

meditazioni mi è riuscito finalmente di scoprire la ragione di questo curioso effetto. La Quarta maggiore riceve anche il nome di Tritono, siccome uguale all'aggregato di tre Tuoni. La successione di tre Tuoni non può dedursi dai soli passi di Quinta, e di Quarta principalmente intesi dal Sistema di melodia, rendendosi necessario per ottenerla anche il passo di conseguenza dalla quarta alla quinta corda. La Quinta minore all'opposto non è soggetta a questa imperfezione, venendo determinata col mezzo soltanto di movimenti fondamentali di Quinta, e di Quarta. Veggansi i sottoposti esempj.



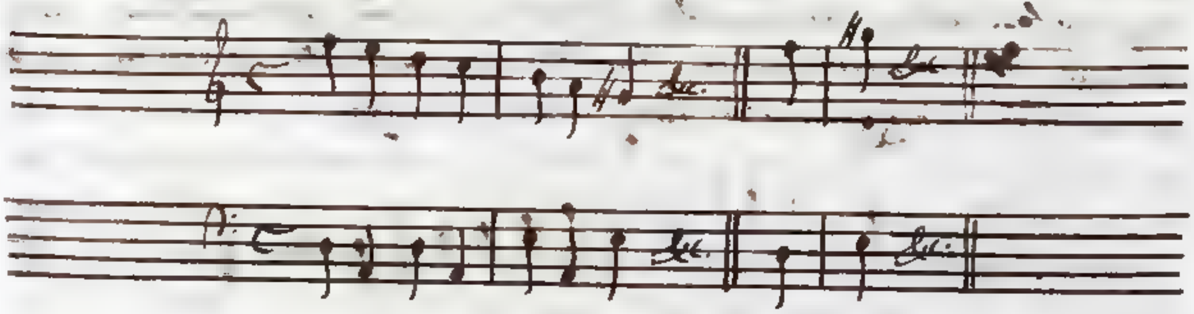
Quindi ragionevolmente l'orecchio preferisce i passi di Quinta minore a quelli di Quarta maggiore.

Molto maggiore durezza si sente nel movimento di Quinta superflua eguale a quattro Tuoni, di Sesta superflua eguale a cinque Tuoni; e perciò non dobbiamo maravigliarci, se i loro complimenti all'Ottava, Quarta diminuita, e Terza diminuita riescono più trattabili. Negli accompagnamenti di Terza diminuita, e Quinta minore, di Terza maggiore e Quinta minore, esempigrazia D# F A, B D# F, più facilmente una parte discenderà per la Terza diminuita F D# di quello che ascenda per lo stesso intervallo. Dipende ciò dalla natura piccante de' mentovati accompagnamenti, [illegible] la quarta corda artificiale D# vuol ascendere immediatamente, e senza frammettervi alcun suono alla quinta corda E.

Dai suoni dell'accompagnamento consonante o realmente, o per rappresentanza si può far transito alla Settima specialmente minore, o diminuita,

e

e da questa ai predetti suoni, osservate per altro le regole da me partitamente spiegate nel Capitolo secondo. Notisi che riesce meno sforzato il movimento di Settima diminuita all'ingiù di quello di Seconda superflua all'insù. Si dimostra una tal verità collo stesso metodo da me usato relativamente alla Quarta minore ~~diminuita~~, ed alla Quarta maggiore ~~superflua~~, confor= me i seguenti esempj pongono in chiaro.



§ 161. Posciachè abbiamo insegnato a disporre gli armonici accompagnamenti, inoltriamoci a dare le regole per far transito dall'accompagnamento ante= cedente al conseguente di un dato passaggio. E suppo= nendo primieramente che i detti accompagnamenti sian consonanti, fatta la riflessione che ciascun ac= compagnamento contiene tre suoni non equisoni, agevolmente comprendo, che da qualunque suono dell'antecedente accompagnamento posso passare a qualunque suono del conseguente, e che perciò ho nove passi, che da un accordo all'altro mi guidano, dei quali passi ne debbo prendere quel numero, che la composizione a più parti richiede, preferendo per altro i movimenti più eleganti, ed avendo mi= ra alla buona disposizione dell'antecedente, e del conseguente accompagnamento. Qualora mi trasfe= risco o dalla base, o dalla Terza, o dalla Quinta del precedente accompagnamento a qualsivoglia suono del susseguente, cioè o alla base, o alla Terza, o alla Quinta del detto accordo, vengo a far transito da un accompagnamento o fondamentale, o di Terza e Sesta, o di Quarta e Sesta ad un altro accordo o fondamentale, o di Terza e Sesta, o di Quarta e Sesta. Dei passi fondamentali ne ho abbastanza parlato

nel

nel Libro secondo, ed ora è tempo di trattare dei mo=
vimenti derivati; la perfezione dei quali, oltrechè ha
relazione a quella del passaggio fondamentale, dipende
da due elementi, e sono la qualità del passo derivato
di melodia, e quella degli armonici accompagnamen-
ti corrispondenti ai due suoni, onde il passo stesso è
formato.

In riguardo al primo elemento il passo è fra
tutti il più perfetto, quando sono unisoni i due suoni,
che lo compongono. Tocca il secondo posto ai movimenti,
che ascendono, o discendono di grado: ed il terzo luogo
va assegnato a quelli, che con un salto si trasferiscono
da suono a suono. Che i passi derivati di grado si
debbano preferire ai salti, quantunque i salti sieno
consonanti, l'ho chiaramente provato (Lib. I. Cap. 3.
§ 16. 17.). Il Diesis, ed il b molle mettono il no-
me di Unisono superfluo, e diminuito. Si consider=
no altresì come intervalli alterati la Seconda super=
flua, la Terza diminuita, la Quarta diminuita, la
Quinta ~~superflua~~ maggiore coi loro compimenti alla Ottava, e
circa l'usare piuttosto l'uno che l'altro dei rapporti
modificati, che uniti insieme formano Ottava, mi
riferisco a ciò che ho stabilito nel precedente Para=
grafo quindicesimo

§ 17. Sopra il secondo elemento, che influisce
nella eleganza dei passi derivati, cioè a dire sopra la
qualità degli accordi, che corrispondono ai due suoni
componenti il passo, egli è di mestieri riflettere, che
in ordine di perfezione preceda l'accompagnamento
consonante fondamentale, segue il derivato di Terza
e Sesta, ed a questo vien dietro l'altro derivato di
Quarta e Sesta, che adattando la Quarta al Suono
più grave, apertamente si manifesta privo del vero
Basso. Quindi relativamente ai mentovati accom=
pagnamenti avremo cinque classi di passi derivati,
le quali scemano gradatamente di squisitezza, e
sono.

Accompagnamento antecedente.	Accompagnamento conseguente.
Prima Classe	
Terza e Quinta.	Terza e Sesta.
Terza e Sesta.	Terza e Quinta.
Seconda Classe.	
Terza e Sesta.	Terza e Sesta.
Terza Classe.	
Terza e Quinta.	Quarta e Sesta.
Quarta e Sesta.	Terza e Quinta.
Quarta Classe.	
Terza e Sesta.	Quarta e Sesta.
Quarta e Sesta.	Terza e Sesta.
Quinta Classe.	
Quarta e Sesta.	Quarta e Sesta.

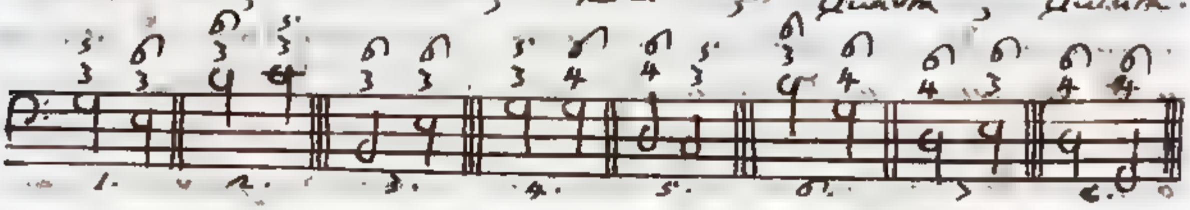
Alla unita considerazione degli esposti elementi si appoggia il giudicio della relativa stima, che meritano i passi derivati da un dato fondamentale. I movimenti delle classi prima, e seconda, dai quali resta escluso l'accompagnamento di Quarta e Sesta, si usano frequentemente o siano i due suoni unisoni, o camminino di grado, o vadan di salto. Con più riserva si adoprano i salti nei passi delle classi terza, quarta, e quinta, in cui c'entra l'accordo di Quarta e Sesta, e segnatamente in quelli delle due ultime classi, che sono le meno perfette. Nei Bassi continui, in cui i migliori passi si collocano, si penerà molto a trovare (eccettuate per altro le Fughe) che di salto si faccia transito da un accordo di Terza e Sesta ad un altro di Quarta e Sesta, o a rovescio, e pure da un accordo ad un altro tutti e due di Quarta e Sesta. Anzi in questo ultimo passo il doppio rivoltamento della Quinta è così contrario all'indole del Basso, che esso passo, anche mentre si muova di grado, difficilmente si incontrerà nei Bassi continui. Essendo le parti acute vette dal Basso, ammettono con minor ripugnanza i movimenti meno eleganti, massimamente quando si compone a molto numero di parti, e si ha la cura di adattarli alle parti di mezzo, che dall'orecchio sono meno notate delle due estreme.

§. 16.

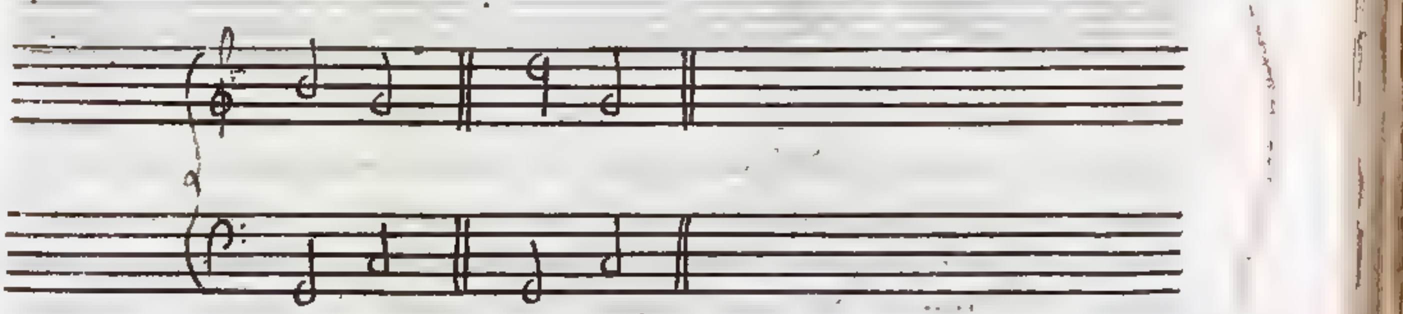
§ 14. Non sarà discaro ai Lettori, ch'io illustri la cosa spiegata con un esempio. Dalla Cadenza perfetta $G\,{}^{5}_{3}$ $C\,{}^{5}_{3}$ derivano i seguenti passi, che io dispongo nelle cinque classi mentovate nel precedente Paragrafo Diciassettesimo.

Classe

Prima, Seconda, Terza, Quarta, Quinta.



I passi primo, e terzo si introducono frequentemente e nella parti acute, e nel Basso, quantunque si muovan di salto; perchè appartengono alle classi prima, e seconda. Nel quarto passo i due suoni sono unisoni, e nel quinto differiscono per una Seconda; e perciò benchè spettino alla terza classe, sono di molto uso. Per lo stesso motivo spesso si pone in opera il passo settimo proprio della classe quarta. Penso che pochi saranno que' Musici pratici, i quali si ricordino di aver osservato nei Bassi continui i passi sesto, e ottavo, che andando di salto competono alle classi quarta, e quinta. In oltre a chi mai verrà in capo di ordinare a due parti una Cadenza nelle seguenti maniera.

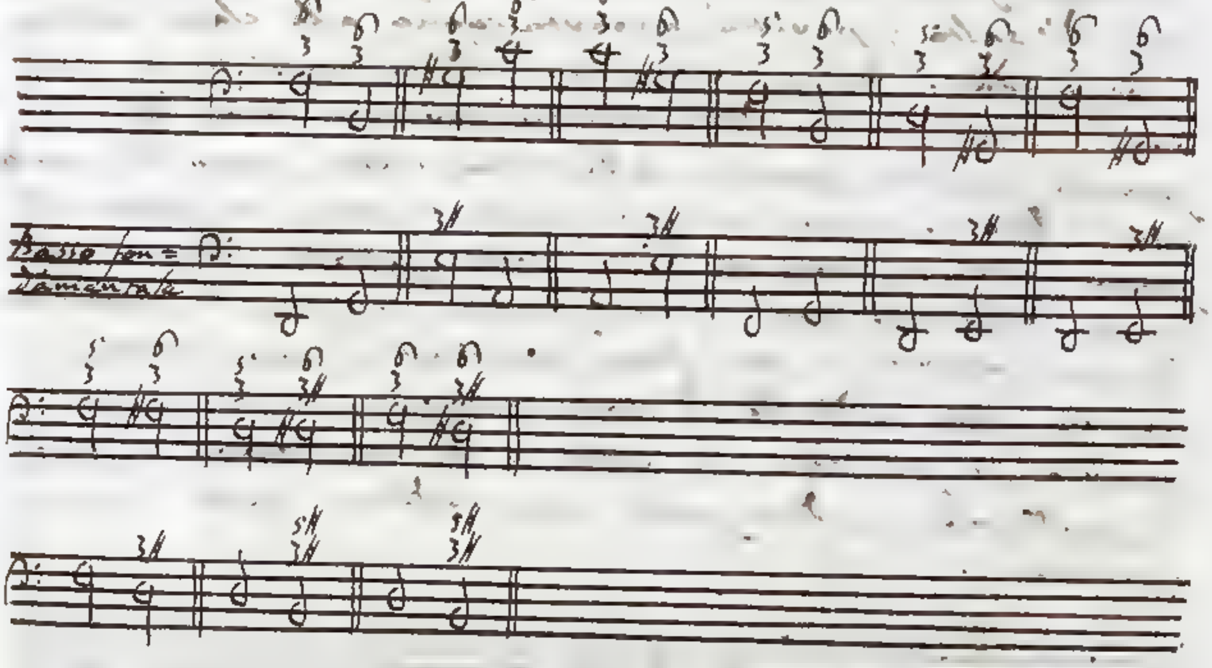


E qui si noti, che i passi derivati dalla nostra Cadenza, che perfettamente appagano, sono i due $B\,{}^{6}_{3}$ $C\,{}^{5}_{3}$, $D\,{}^{6}_{4}$ $C\,{}^{5}_{3}$, i quali vanno a terminare nell'accompagnamento fondamentale $C\,{}^{5}_{3}$. Gli altri passi, che finiscono nell'accordo di Terza e Sesta, o di Quarta e Sesta; lasciano meno quelli, e più questi sospeso l'orecchio. Quindi volendo dar compimento al senso della cantilena, e componendo a quattro parti, si

assegneranno

assegneranno ai due Violini i movimenti più gravi D$^6_4$ C$^5_3$, B$^6_3$ C$^5_3$, ed alla Violetta, ch'è la parte manco dell'altre notata o il passo G$^5_3$ G$^6_4$, o il passo G$^5_3$ E$^6_3$.

§ 19. Giudico necessario il far qualche riflessione sopra que' passi alterati di melodia, che derivano da un passaggio fondamentale formato da due accompagnamenti veramente consonanti. Se il passaggio fondamentale si numera fra i migliori di Quinta, o di Quarta, o di Seconda all'insù, o di Terza all'ingiù, e che il movimento derivato spetti alla classe prima, o seconda, si potrà adoperare francamente, purchè non ci sia qualche particolar ragione in contrario. Veggansi i sottoposti esempj.



L'accennata ragione in contrario ha luogo nel movimento B$^6_3$ 7$^6_3$ derivato dal passaggio fondamentale G$^5_3$ D$^5_3$. E' vero che il detto movimento spetta alla seconda classe, ma non può negarsi altresì, che essendo la memoria, che resta dal suono B, una Sesta dissonanza aggiunta al conseguente accompagnamento per Terza minore D$^5_3$, il passo alterato B 7 non ammesso a chiaro lume, che essa dissonanza corrisponde in Tritono alla Terza minore. Per tal cagione il nostro passo merita di esser escluso dalla regolata composizione. I passi alterati, che derivando dai mentovati passaggi fondamentali appartengono alle classi terza, quarta, e quinta, vogliono adoperarsi con maggiore riserva, secondochè scemano di perfezione.

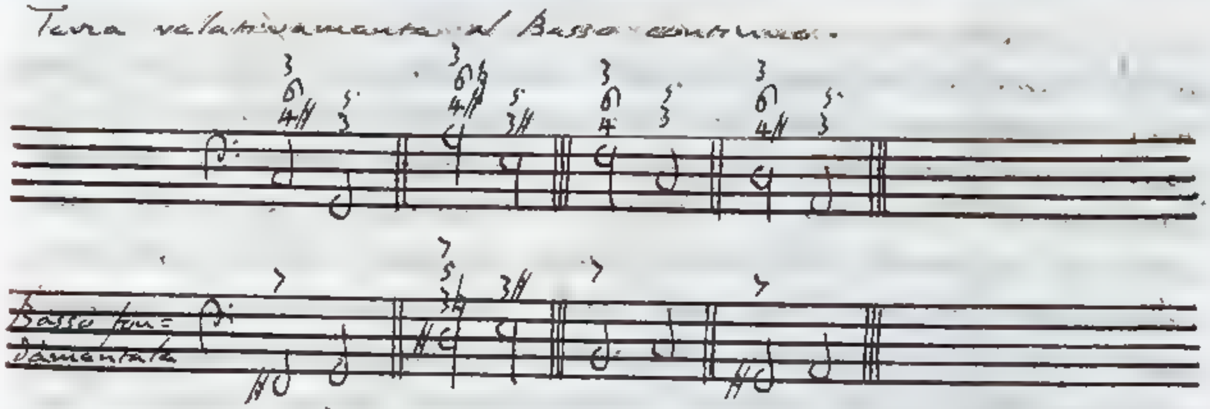
Cha

Che se i passi alterati derivano dai fondamentali o di Seconda all'ingiù, o di Terza all'insù; quando anche non contengano qualche loro particolare difetto, sono di poco uso, benchè competano alle classi prima, e seconda: Mi serva di prova la difficoltà di trovarli nei Bassi continui. Lasciati da parte i passi viziosi $B\,\overset{6}{3}$ $7\,\overset{5}{3}$, $G\#\,\overset{6}{3}$ $D\,\overset{5}{3}$ derivati dai fondamentali $G\,\overset{5}{3}$ $7\,\overset{5}{3}$; $E\,\overset{5}{3}\#$ $D\,\overset{5}{3}$ di Seconda all'ingiù, a cagione che mettono troppo in vista, che la ricordanza del suono antecedente forma Quarta maggiore col suono conseguente fondamentale, chi incontrerà mai nei Bassi continui i movimenti $7\#\,\overset{6}{3}$ $7\natural\,\overset{5}{3}$, $D\#\,\overset{6}{3}\#$ $D\natural\,\overset{5}{3}\natural$ derivati dai passaggi fondamentali di Terza all'insù $D\,\overset{5}{3}\#$ $7\natural\,\overset{5}{3}$, $B\,\overset{5\#}{3\#}$ $D\natural\,\overset{5}{3}\natural$? Se rarissime volte si pongono in opera i passi predetti di Terza all'insù considerati unitamente coi loro derivati, come ho fatto vedere (Lib. 2. Cap. 3. Di. n. 3.), scarso altresì sarà l'uso dei passi, che da essi derivano, e tanto più quanto tali passi sono alterati.

Sin ora ho supposto, che tutti due gli accordi formanti un passaggio sieno veramente consonanti: consideriamo adesso i passaggi, che contengono o un solo, o due accompagnamenti consonanti per rappresentazione. Osservo prima di ogni altra cosa, che avendo luogo in tutti gli accordi consonanti per rappresentazione la Quinta minore, e superflua, che ha per complemento all'Ottava la Quarta maggiore, o diminuita, l'orecchio non comprende chiaramente, che la Quarta alterata sia un rivoltamento della Quinta corrispondente. Per tal cagione i passi derivati dalle classi terza, e quarta, in cui ci entra un accompagnamento alterato di Quarta e Sesta, si usano senza molto riguardo, purchè ciò non venga proibito da qualche loro singolare imperfezione. Quindi non di rado ci si affacciano nei Bassi continui i movimenti derivati dalle Cadenze dalla quarta corda alla quinta, dalla settima corda all'ottava, i quali con un salto di Quarta all'ingiù si trasferiscono da un accompagnamento di Quarta maggiore e Sesta ad un accompagnamento realmente consonante di Terza e Quinta, siccome i sottoposti esempj dimostrano. All'antecedente accordo fondamentale suole aggiugnersi la Settima, che diviene

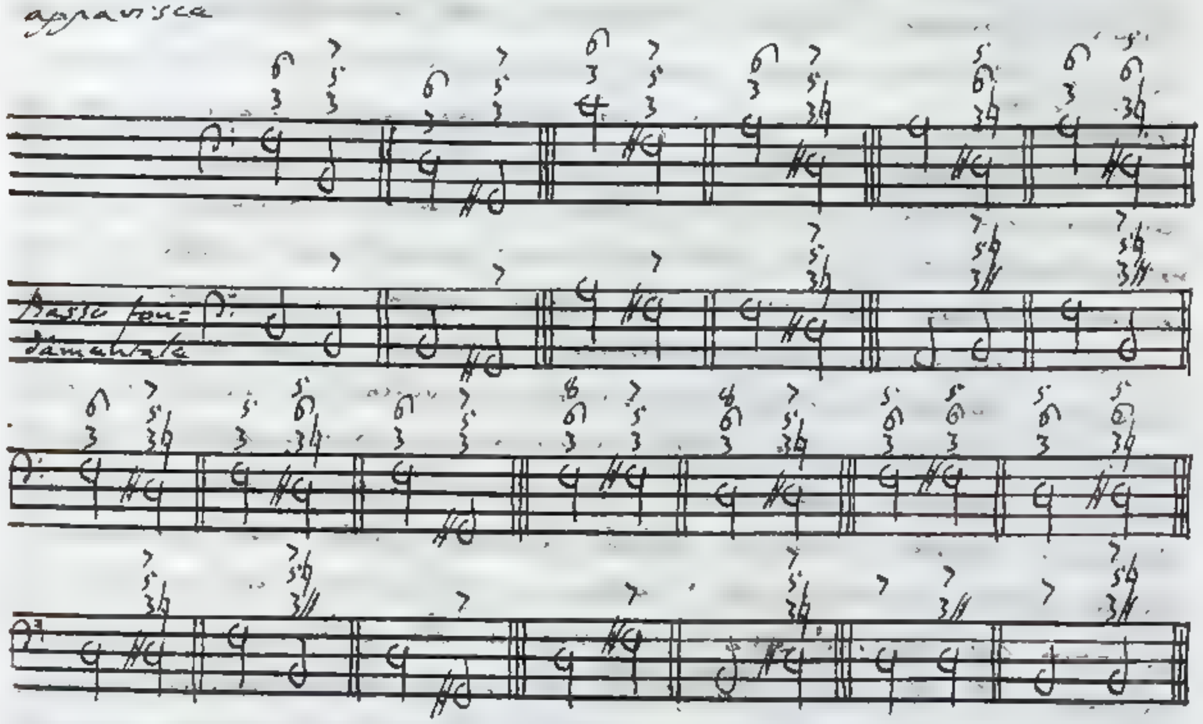
Terza

Terza relativamente al Basso continuo.



Conciossiachè la Quinta superflua si sperimenti una armonia assai cruda, in cambio dell'accordo fondamentale di Terza maggiore e Quinta superflua per lo più si adopra il derivato di Terza maggiore e Sesta minore, e riproducendolo, e dallo stesso passando ad un altro, si praticano i movimenti più semplici.

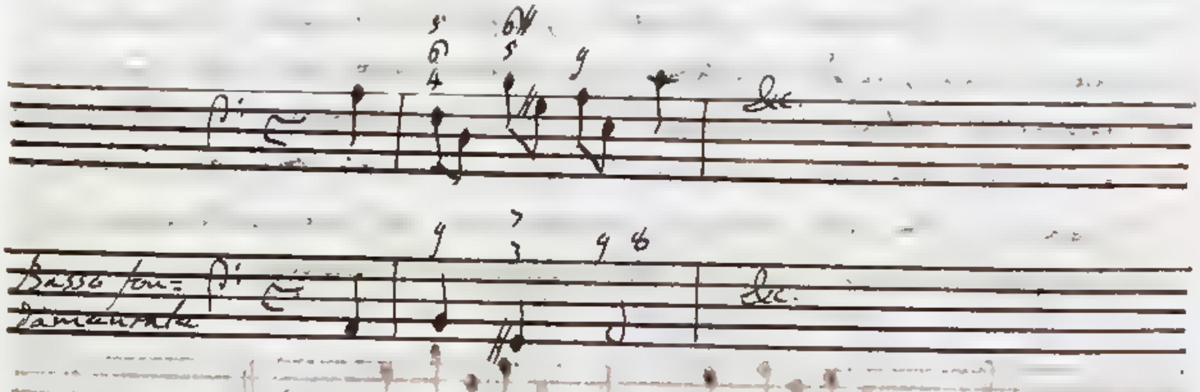
~~Indubitabile~~ è la Quinta ~~diminuita~~ minore, che riconosca la prima sua origine dal Sistema Diatonico. Gradirà qualche volta l'orecchio, che con un passo ~~diminuito~~ di Quinta ~~diminuita~~ minore, e di Terza diminuita, e di Settima diminuita all'ingiù; o di Diesis si faccia sentire uno degli accompagnamenti di Quinta ~~diminuita~~ minore, o un qualche loro derivato, conforme negli esempj che soggiungo apparisca.



In questi esempj i salti di Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza diminuita, di Settima diminuita fanno per così dire

toccar

~~[illegible]~~ che colla Quarta ~~diminuita~~ minore, o la Terza diminuita per la Settima diminuita si insinuano preparate nel susseguente accompagnamento. Nel disporre a più parti i passaggi, di cui trattiamo, bisogna aver mira principalmente di scansare i movimenti, che troppo palesano le riverse preparazioni delle consonanze per rappresentanza, che contengono cattive relazioni, e che si oppongono al fine, per cui le corde artificiali sono state ammesse nel Contrappunto. Sopra di che si richiami a memoria quello, che ho scritto (Lib. 2. Cap. 4.). Ho promesso (§ 15.) di far vedere, che col passare da suono a suono spettanti allo stesso accordo, si sfuggono certi movimenti poco graditi, che da un accompagnamento all'altro conducono. Questa cautela si rende specialmente necessaria, quando si compone per voci, le quali difficilmente intuonano alcuni passi più austeri. Col far transito nel seguente Basso continuo dalla Quarta ♮ alla Terza D, dall'accompagnamento B^{5}_{3}, schivo il passo piccante di Quarta ~~superflua~~ maggiore ♮ A. Ormai superfluo è l'illustrare una cosa per se stessa chiara con altri esempj.



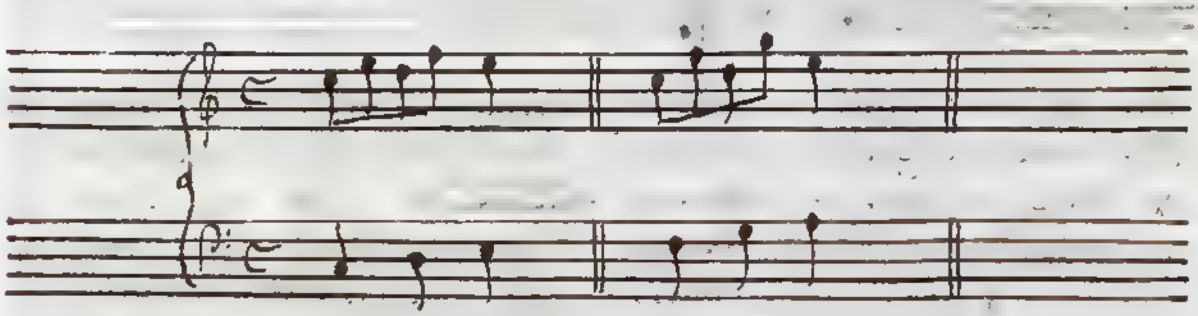
Avverta chi legge essere il passaggio B^{5}_{3} $C\sharp^{5}_{3}$ formato di due accompagnamenti consonanti per rappresentanza di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore coll'aggiunta all'antecedente della Nona, al conseguente della Settima.

§ 21. Ogni dissonanza accoppiata all'accompagnamento consonante somministra un nuovo passo e nuova introducersi e maniera risolversi. La melodia di unisono prepara la dissonanza, e quella di Seconda all'ingiù la risolve: Questa legge non patisce veruna eccezione relativamente alla dissonanza Nona, Undecima, e Terzadecima. La Settima specialmente minore

può

può dare più passi; imperciocchè una parte la può introdurre preparata e l'altra di posta: una parte la può risolvere, ed l'altra muoversi o di grado all'insù, ovvero di salto; ovvero stando ferma cangiarsi in un'altra dissonanza. Non mi diffondo maggiormente su queste particolare, avendone espressamente trattato nel Capitolo secondo.

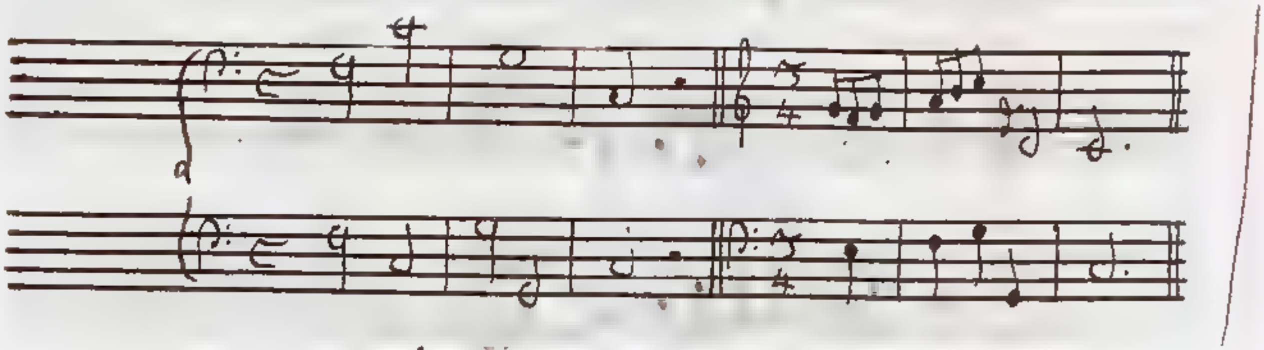
Si rammentò già stabilito nel Libro primo (Cap. I. § 4. g. 10.), e ne ho quivi addotta la ragione, che due Unisoni, due Ottave semplici, o duplicate, o triplicate &c., che due Quinte semplici, o coll'aggiunta di un'Ottava, o di due Ottave &c. non si possono usare di seguito nel Contrappunto. Questa legge vale non solo nelle Quinte degli accompagnamenti consonanti, ma ancora in quelle, per cui differiscono una consonanza ed una dissonanza, o due dissonanze. Di tal natura per esempio sono le Quinte per cui si riferiscono la Terza minore e la Settima minore, la Quinta e la Nona, la Settima minore e l'Undecima, la Nona e la Terzadecima amendue maggiori, o minori. Se due dissonanze formano Quinta, egli è di uopo risolvere prima l'una, indi l'altra per ischivare le due Quinte di seguito. Avverto che non si scanseranno le due Ottave, e le due Quinte col frapporre in tempo cattivo di spezzatura un suono spettante al precedente accompagnamento, come nei seguenti esempj.



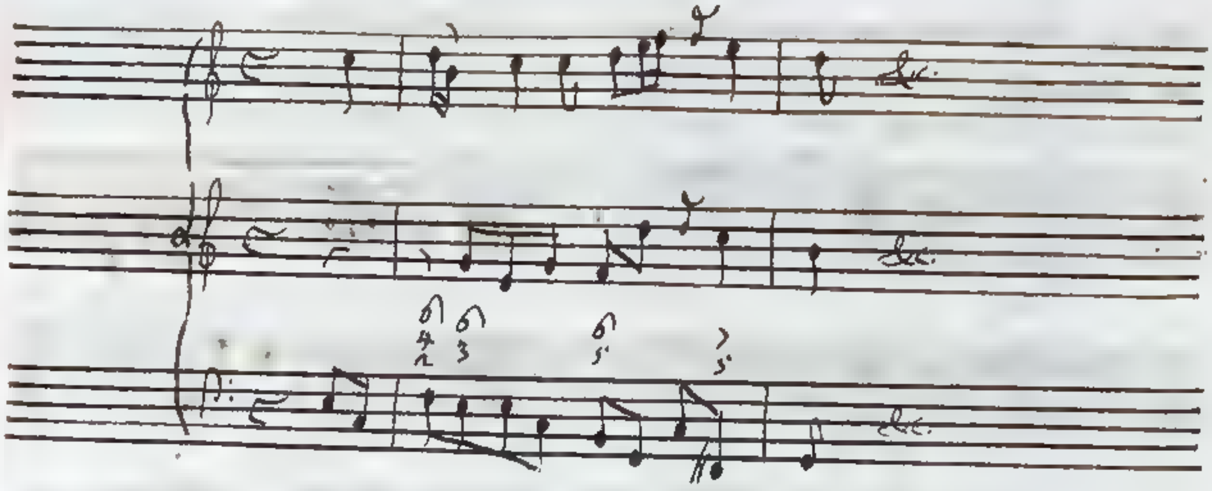
Nelle composizioni a otto parti si permette, che i due Bassi passino con movimenti contrarj uno di Quinta, l'altro di Quarta, uno di Quarta, l'altro di Quinta dall'Ottava all'Unisono, dall'Unisono all'Ottava, onde si seguiranno bensì due equisonanze, ma fra loro dissimili. È parimente concesso il passaggio

dalla

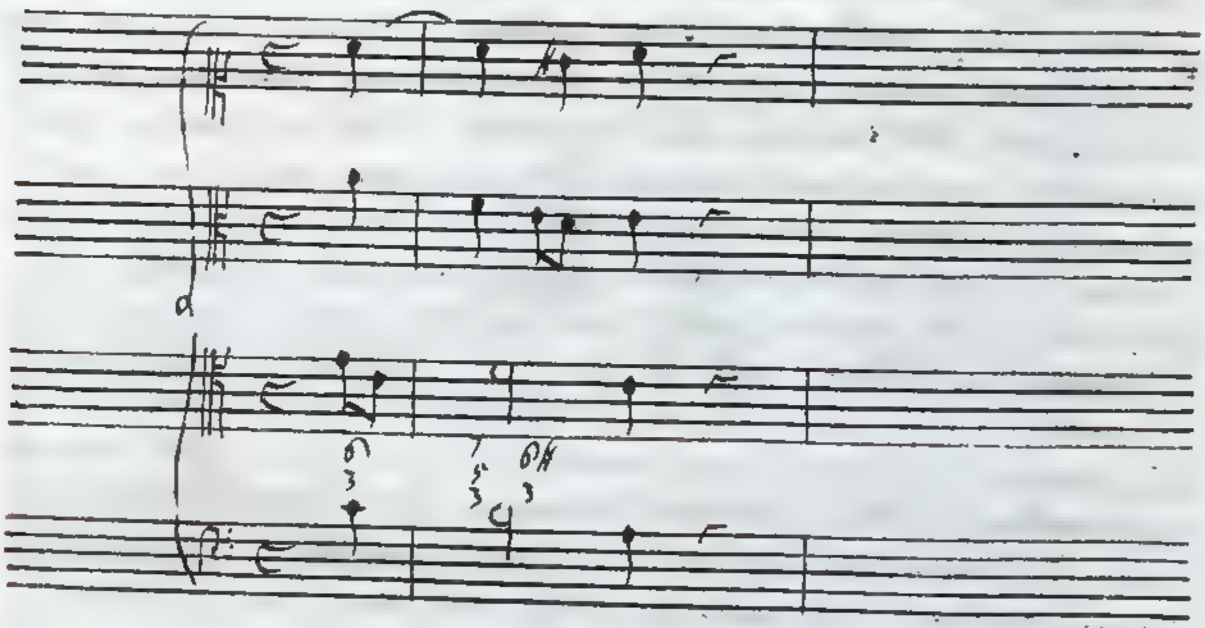
dalla Duodecima alla Quinta, o a rovescio. Veggansi gli esempj



È stata da me (Lib. 1. Cap. 1. § 11.) allegata la ragione, perchè vengano praticate due Quarte di seguito; purchè non mai al Basso, ma alle parti di mezzo si riferiscano. Io per me consiglierei ad evitarle più che fosse possibile, non avendo per altro il coraggio di condannarle assolutamente. Dalla Fuga egli è certamente necessario l'escluderle; perchè passando la cantilena da una parte all'altra, e rivoltandosi le due Quarte, divengono due Quinte di seguito. Ho notato (Lib. 2. Cap. 2. § 16.), che due Quinte di seguito benchè dissimili, come sarebbe a dire una diminuita, e l'altra giusta, non producono buon effetto. Si intenda ciò detto nella circostanza che sieno veramente Quinte relativamente al Basso fondamentale. Che se questa circostanza non si verifica, si dà qualche caso, in cui recano piacere al senso. Nel sottoposto esempio abbiamo in riguardo al Basso ~~fondamentale~~ continuo due Quinte, C G giusta, B F minore ~~diminuita~~, ed in riguardo al Basso fondamentale la Quinta C G, e la Settima minore G F. Quindi la parte acuta non fa transito da Quinta a Quinta, ma bensì dalla Quinta dell'accordo antecedente alla Settima minore del susseguente; ed essendo rispettivamente al Basso continuo le Quinte dissomiglianti, il passo si può adoperare lecitamente.



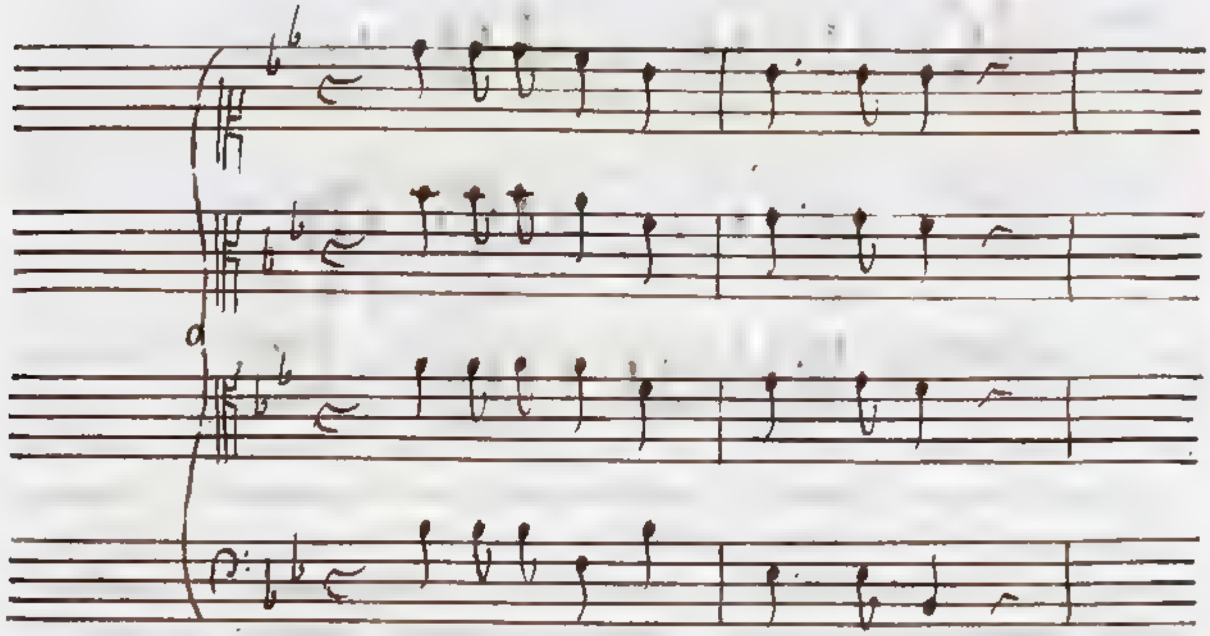
Se si devono evitare due Quarte giuste di seguito, molto più facilmente si permetteranno una Quarta giusta, e l'altra alterata. Disponendo a quattro parti i passaggi D^{6}_{3} C^{5}_{3}, $B^{6\sharp}_{3}$ A^{5}_{3} derivati dai fondamentali B^{5}_{3} C^{5}_{3}, $G\sharp^{5}_{3}$ A^{5}_{3}, che nei Modi maggiore, e minore si trasferiscono dalla settima corda all'ottava, si sogliono usare due Quarte di seguito, la prima ~~superflua~~ maggiore, e la seconda giusta, come nelli esempij, che metto qui sotto



§. 23. Abbia la mira il Compositore di far sì, che almen per lo più le melodie derivate si muovano dall'armonia di un genere a quella di un altro, dimodochè se esempigrazia gli accompagnamenti, che formano un passaggio, sono consonanti senza aggiunta di dissonanza, qualsivoglia parte acuta si trasferisca

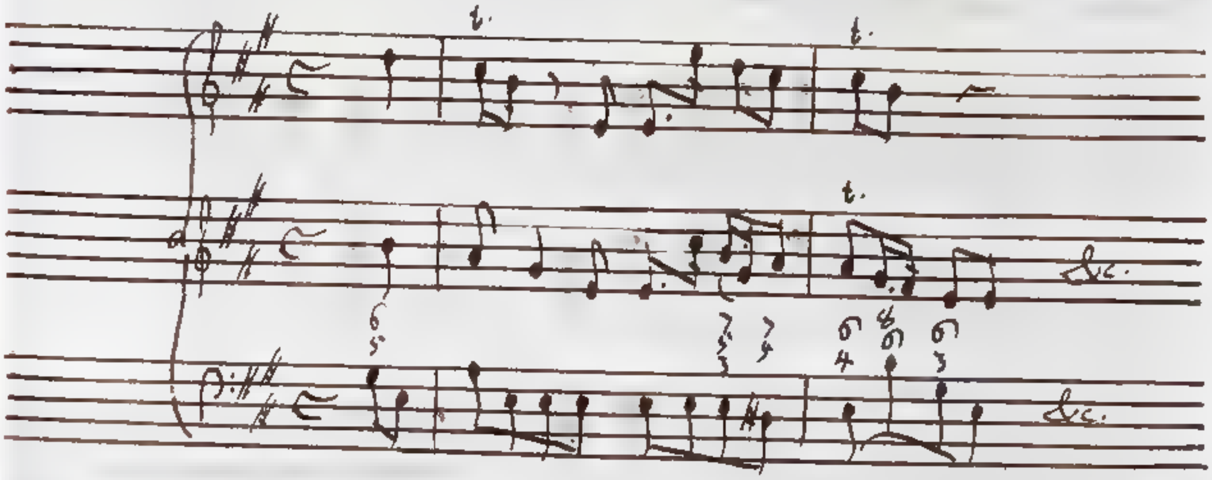
dalla

dalla della equisonanza alla consonanza perfetta, o alla imperfetta; dalla consonanza perfetta alla equiso: nanza, o alla consonanza imperfetta; dalla consonanza imperfetta o alla equisonanza, o alla consonanza perfetta, come nel seguente esempio adempie esattamente il Padre Maestro Vallotti.



I quattro passi del Soprano sono dalla Decima conso: nanza imperfetta alla Duodecima consonanza perfetta, dalla Duodecima consonanza perfetta all' Ottava equi: sonanza; dall' Ottava equisonanza alla Duodecima consonanza perfetta, dalla Duodecima consonanza per: fetta alla Doppia Ottava equisonanza. Lo stesso esame faccia il Lettore intorno il Contralto, ed il Tenore. Questa diversità di armonia cagiona l' aggradevole ef: fetto, che gli accordi contigui ricevano una varia dis: posizione, la quale, come ho avvertito nel Paragrafo primo, è una necessaria conseguenza del moto elegante delle parti. In fatti il primo accompagnamento è di Quinta, Ottava, e Decima, il secondo di Ottava, Deci: ma, e Duodecima, il terzo di Terza, Quinta, e Ottava, il quarto di Ottava, Decima, e Duodecima, il quinto di Decima, Duodecima, e Decimaquinta. Se una parte si preferisca da Quinta a Quinta, che vuol evitare o le due Quinte, o le due Quarte di seguito, non esegui è sempre parte o più grave, o più acuta dalla data il passo fondamentale. La regolare preparazione,

e risoluzione della dissonanza ci conduca a differenti armonie. Abbiamo una sola eccezione nella Settima minore, che in un' altra Settima minore si può risolvere; conforme succede nell' esempio che reco del Sig.r Maestro Vallotti.



Egli è di uopo pertanto riflettere, che la seconda Settima è originalmente maggiore, e che diviene soltanto minore per l'accrescimento artificiale del Basso. In oltre i due accompagnamenti armonici sono diversi, essendo il primo di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, il secondo di Terza minore, Quinta ~~perfetta~~ ~~diminuita~~ minore, e Settima minore. Si faccia ~~riflessione~~ l'osservazione, che per isfuggire le due Quinte di seguito E B, D# A una giusta, e l'altra ~~diminuita~~ minore, pone il celebre Autore fra i suoni B, A il suono G#: artifizio bastante, trattandosi di due Quinte dissimili.

Capitolo sesto.
Dalla unità delle musiche Composizioni.

§ 1. In varie maniere può essere fornita di unità una musica composizione. Della unità in riguardo al Tuono, ed alla Misura ne ho già parlato (Lib. 1. Cap. 3. 4. 5. 6.), ed ora ad un' altra specie di unità rivolgo le mie riflessioni. Siccome non basta in una poesia, che siano uniformi lo stile, ed il metro, ma bisogna altresì che il subbietto sia uno; così non è sufficiente l'unità del Tuono, e della Misura in una composizione armonica, ma questa parimente richiede l'uniformità del subbietto. Quello stesso assurdo, che

nascerebbe

nascerebbe mettendo insieme due metà di due differenti poesie, benchè scritte collo stesso stile, e nello stesso metro; si incontrerebbe altresì nell'unione di due porzioni tolte da due diverse musiche cantilene, quantunque composte nello stesso Tuono, e regolate dalla Battuta medesima. Ma in che consiste in Musica questa unità di subbietto? Consiste nella uniformità di alcune brevi cantilene di facile rimembranza, ogniuna delle quali sia sempre dedotta dallo stesso Basso fondamentale, o si faccia sentire nelle parti acute, o nel Basso, o nel Tuono principale, o nei subordinati. Dal trasportare la stessa melodia in più Tuoni, e dal collocarla ne' siti analoghi della composizione trae la unità di questa la origine, e dal congruamente alternare le diverse cantilene, trae la sua origine la varietà. Un perito Maestro con pochi passi lavora una bellissima composizione, ed a rovescio un imperito ne accumula un centone, che non può dilettare le orecchie, intendersi, perchè posto insieme senza ragione.

§ 2. Non ogni poesia richiede la stessa unità, ma alcune più, ed altre meno la ricercano rigorosa. Vuole il Sonetto la strettissima unità di un solo pensiero. Più pensieri sullo stesso argomento formano una Canzone. Più dilatata è l'unità della Tragedia del Poema Epico, e più estesa ancora quella del Romanzo. Non altrimenti nel Contrappunto varie spezie di unità si ammettono, e più esatta di tutte si è quella delle Fughe, o Soggetti. In queste composizioni la guida, o la parte antecedente propone una cantilena appartenente ad un dato Tuono ordinata in maniera, che la risposta della parte conseguente, che comincia a cantare dopo qualche intervallo di tempo, rassomigli senza uscire dalla Scala del Tuono quanto è possibile la proposta. Più magistrali debbonsi riputare i Soggetti, nei quali alla risposta si dà principio, mentre ancora la proposta continua, dovendo essere tale la proposta, che si possa unire colla risposta. Determinata la proposta, e la risposta, ed essendo quattro le parti, numero, nel quale consiste la maggior perfezione di tali Contrappunti, si compongono due altre cantilene, che unitamente alle mentovate

formino

fossimo quattro parti reali corrispondenti ad un Basso fondamentale.

§. 3. Conciossiachè la proposta, e la risposta, e le nominate due cantilene debbono trasportarsi nel Basso, si abbia l'avvertenza di schivare due Quarte di seguito, che rivoltate divengono due Quinte. Egli è di uopo altresì astenersi dal replicare la Quinta, acciocchè nel Basso non abbondino sovverchiamente gli accordi di Quarta e Sesta. Per lo stesso motivo si tralascierà la Quinta meno di rado che la Terza in qualche accompagnamento. E' da notarsi per altro, che aggiunta all'accordo di Quarta e Sesta la Terza, la quale è una Settima rispettivamente all'accompagnamento fondamentale; divida essa la Quarta, e lascia meno distintamente conoscere, che questa sia dalla Quinta un rivoltamento. Bisogna parimente per quanto si può guardarsi dal muoversi di salto, quando all'uno, o all'altro suono corrisponde l'accordo di Quarta e Sesta, ed anche di grado, quando lo stesso accordo ad ambedue i suoni si riferisca; imperciocchè questi passi, come ho considerato di sopra (Cap. 5. §iv. 13.), mal volentieri si ammettono, ~~secondochè~~ nei Bassi continui, secondochè sono più o meno imperfetti.

§. 4. Dal far passare le dette cantilene da una parte all'altra, dipende dalla Fugha tutto l'intreccio. Si corrispondono il Soprano ed il Tenore, il Contralto ed il Basso; perchè a coppia a coppia cantano agevolmente gli stessi passi uno all'Ottava alta, l'altro all'Ottava bassa. Se il Soprano, o il Tenore propone, risponde o il Contralto, o il Basso, ed al contrario se o l'una, o l'altra delle due ultime parti propone, risponde o l'una, o l'altra delle due prime. Egli è arbitrario il principiare con qualunque parte; ma per lo più precede il Soprano col Soggetto, succede il Contralto colla risposta, a cui vien dietro il Tenore col soggetto, ed il Basso chiude l'ordine colla risposta. Mentre le parti entrate in terzo, ed in quarto luogo dicono il soggetto, e la risposta, le rimanenti due parti proferiscono le due cantilene non ha molto nominate. Si ricordi poscia, se il Tuono è per Terza maggiore, al Tuono simile subordinato, cui serve di

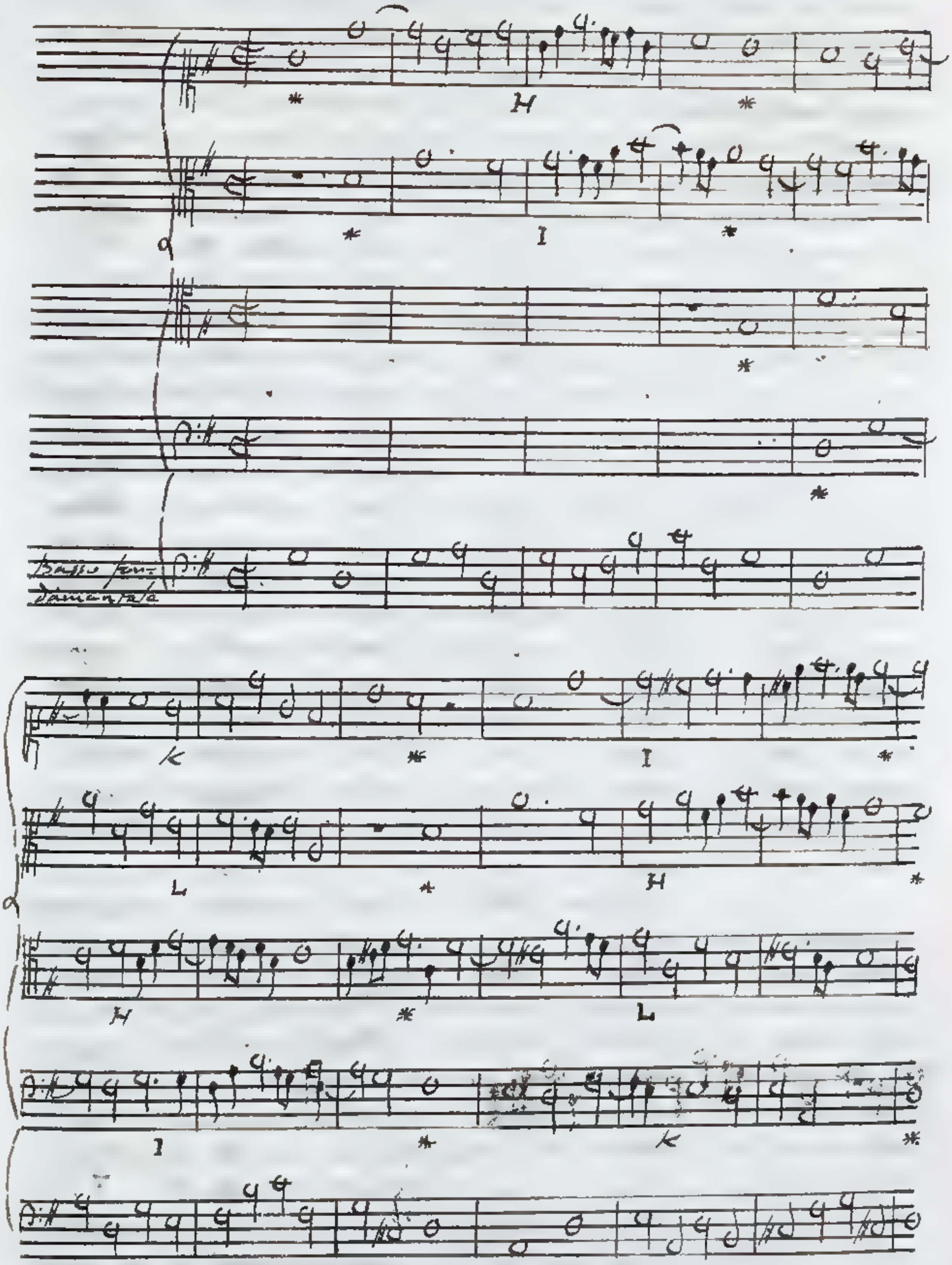
fondamento

fondamento la quinta corda del principale, e fatti sentire a vicenda il soggetto, e la risposta, al Tuono principale si fa ritorno. Passi dopo la modulazione al Tuono, che ha per base la quarta corda, ed anche in questo alternativamente si cantino dalle quattro parti la proposta, e la risposta; il che parimente si adempia, quando per compimento del Soggetto si ritorna al Tuono principale, e si ponga fine alla composizione con alquante Battute di conclusione. Se il Tuono è per Terza minore, le modulazioni ai Tuoni subordinati fondati sulle corde quarta, e quinta del principale meritano a un di presso eguale stima, come altrove ho notato (Lib. I. Cap. 5. § 5), e quindi del pari lodevole è il dare il primo luogo all'una, o all'altra modulazione. Prima che una parte replichi il soggetto, o la risposta, si premetta una pausa, acciocchè la detta replicazione sia più notata.

§ 5. I Contrappunti, dei quali parlo, maneggiati col metodo da me descritto, che ho dedotto dalla attenta considerazione di alcuni Soggetti favoritimi dal non mai abbastanza lodato Padre Maestro Francescantonio Vallotti, accoppiano insieme stretta unità, e varietà sufficiente. Contengono stretta unità, perchè formati di quattro cantilene dedotte dallo stesso Basso fondamentale: contengono varietà sufficiente, perchè ogni parte successivamente intuona tutte e quattro le cantilene, facendosi continuamente transito dall'una all'altra. Nello stesso Tuono le parti corrispondenti cambiano la cantilena. Quella cantilena, che per esempio canta il Tenore, mentre il Soprano dice il Soggetto, la canterà il Soprano, mentre dal Tenore il Soggetto pronunciavasi. Quando poi si varia Tuono, le parti non corrispondenti permutano le clausole, cantando il Soprano, o il Tenore quella, che diceva il Contralto, o il Basso; e così parimente il Contralto, o il Basso quella, che diceva il Soprano, o il Tenore. Si faccia transito esempigrazia dal Tuono principale a quello, che ha per base la quinta corda, ed alzandosi tutte le quattro cantilene per una Quinta, i musici periodi, che nel Tuono antecedente appartenevano al Contralto, al Tenore, al Basso, passeranno nel susseguente al Soprano, al Contralto, al

Tenore, e potranno altresì adattarsi il primo al Tenore, ed il secondo al Basso trasportandoli un'Ottava all'ingiù, ed il terzo al Soprano trasportandolo un'Ottava all'insù. Essendo divenuto una Quinta più acuto, e una Quarta più grave il passo, che cantavasi dal Soprano, starà bene in bocca del Contralto, ed anche del Basso, trasportandolo un'Ottava all'ingiù. Lascio a chi legge il fare delle riflessioni simili intorno la modulazione, che si trasferisce al Tuono subordinato, che ha per fondamento la quarta corda del Tuono principale, e troverà che anche in questa circostanza le parti non corrispondenti permutano le cantilene. Facendosi dunque cambio delle clausole nello stesso Tuono fra le parti relative, in Tuoni diversi fra le parti non relative, si ottiene che ogni cantilena circoli per ogni parte, e che si serva convenientemente alla varietà.

§ 6. Ma conciossiacosachè le cose si illustrano meglio cogli esempj che colle parole, ecco qui il principio di un Soggetto composto a mia istanza nel Tuono G per Terza maggiore dal nominato celebre Padre Maestro Vallotti, in cui ho la cura di notare le quattro cantilene H, I, K, L, colla circolazione delle quali il detto Soggetto si forma. Entra prima il Soprano colla proposta H, e mezza Battuta dopo il Contralto colla risposta I. Entrano poscia colla differenza di mezza Battuta il Tenore, ed il Basso col soggetto, e colla risposta ed intanto il Soprano, ed il Contralto cantano le clausole K, L. Indi per transito la modulazione al Tuono subordinato D per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del principale, nel qual Tuono conforme la regola data ogni voce si appropria una cantilena, che nel Tuono precedente compariva ad un'altra voce non relativa. Tralascio il proseguimento del Soggetto, che un perito Maestro può continuare seguendo la traccia del metodo da me prescritto.



Discep. So benissimo, che pochi sono quei Compositori, che lavorino le Fughe con tal rigore: e primieramente conservano costantemente la melodia del soggetto, ma non già l'armonia, adattando la loro

torna

torna a grado, allo stesso soggetto diversi Bassi fondamentali con grave pregiudizio dell'unità. Cadono in questo errore, perchè non sono informati di tutti i maneggi delle parti di mezzo, e rivoltamenti dei musici accordi. Come useranno mai, se sono loro ignoti, gli accompagnamenti esempigrazia di Terza, Sesta, e Settima, di Quarta, Sesta, e Quinta, di Seconda, Quarta, e Settima derivati dal fondamentale della Nona? In secondo luogo introducono con danno altresì dell'unità dei passi stranieri al Soggetto: cosa a dir vero contraria all'indole austera dei Contrappunti dei quali parliamo. Egli è di uopo per altro concedere di buon grado una tal licenza a chi compone a due sole parti, riuscendo troppo stucchevole la continua ricerca del soggetto, e della risposta; e quindi con ragione ho detto (§ 2.), che le fughe delle quattro parti ricevono la loro maggior perfezione. Si fanno lecito in terzo luogo di modulare ai Tuoni subordinati, che non sono simili al principale. Vedremo che i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore richiedono soggetti adattati alla loro natura, e che bene spesso quella, ch'è vera risposta nel Modo maggiore, non conservasi tale nel Modo minore, e al contrario, posto anche che il soggetto possa trasportarsi da un Modo all'altro, il che in molte occasioni sarà vietato.

§ 4. Ho detto (§ 2.) che la risposta dee rassomigliar la proposta quanto è possibile senza uscire dalla scala del Tuono. Per collocare nel dovuto lume un tal punto, mi sono riservato di trattare in questo luogo del Sistema di Guido Aretino. Meditando egli sopra il Diatonico degli antichi Greci, che oltre i suoni indicati poscia colle lettere Gregoriane A, B, C, D, E, F, G, comprendeva altresì B♭, osservò in esso tre esacordi simili G, A, B, C, D, E; C, D, E, F, G, A; F, G, A, B♭, C, D, che chiamò per ♮ quadro, per natura, e per b molle, e a ciascuno dei quali adattò le sei sillabe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La prese dall'Inno di S. Giovanni. Quindi ne nacque, che le lettere si accompagnano con una, o due, o tre sillabe, solendosi dire esempigrazia B mi, C sol fa ut; D la sol re, E la mi [illegible], ed

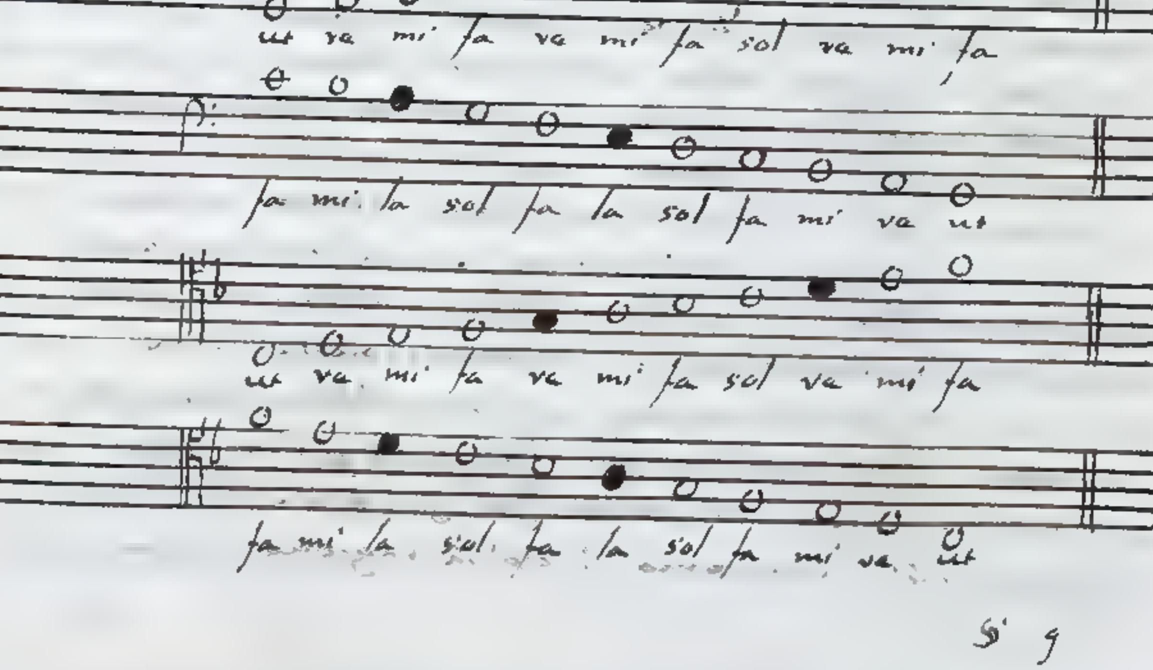
essendo

essendo le sillabe applicate alle lettere quelle, che loro competono in virtù de' nominati Esacordi. Una lettera hà il vantaggio di una, di due, o di tre sillabe, conforme che appartiene ad uno, a due, ovvero a tre Esacordi. Se il canto non esce fuori de' limiti di un Esacordo, si usano sempre le sillabe ad esso spettanti: ma quando si passa da un Esacordo all'altro, si pongono in opera le sillabe dell'Esacordo susseguente, facendosi la mutazione della sillaba del primo Esacordo nella sillaba del secondo in una voce, o lettera ad ambi gli Esacordi comune. È stato adunque instruito, che quando si fa transito ascendendo dall'Esacordo per ♮ quadro a quel per natura, ovvero dall'Esacordo per natura a quello per b molle, segue la mutazione nella corda quinta dell'Esacordo antecedente, seconda del susseguente, la quale si chiamerà re in cambio di sol. Quando poi si ascende dall'Esacordo per natura a quello per ♮ quadro, ovvero dall'Esacordo per b molle a quello per natura, la mutazione succede nella sesta corda del precedente unisona alla seconda del susseguente, dicendosi re in cambio di la. Ascendendo pertanto s'effettua sempre il cangiamento nella seconda corda dell'Esacordo, a cui passa la cantilena. Discendendo dall'Esacordo per ♮ quadro a quello per natura, o dall'Esacordo per natura a quello per b molle, si eseguisca la mutazione nella seconda corda dell'antecedente unisona alla sesta del susseguente, dovendosi cantare la in luogo di re. Si discende per ultimo dal Esacordo per natura a quello per ♮ quadro, ovvero dall'Esacordo per b molle a quello per natura, e si farà il cangiamento nella corda terza del precedente, sesta del susseguente, che la, e non mi chiamerassi. Quindi discendendo avverrà sempre la mutazione nella sesta voce dell'Esacordo, al quale il canto si trasferisca.

Si faccia la riflessione, che le mutazioni o nell'ascendere, o nel discendere abbracciano due leggi costanti relativamente all'Esacordo susseguente, ma che per altro non sono tali in riguardo al precedente Esacordo. Così era impossibile lo stabilire leggi, che rispettivamente ad amendue gli Esacordi fossero invariabili. Capiremo di ciò la ragione osservando,

che

che il primo suono dell'Esacordo per ♮ quadro dista dal primo suono dell'Esacordo per natura immediatamente superiore per quattro corde compresa l'estreme; laddove il primo suono dell'Esacordo per natura si allontana per cinque corde compresa l'estrema dal primo suono dello Esacordo per ♮ quadro immediatamente superiore. Quindi ne segue, che la seconda corda dell'Esacordo susseguente per natura è unisona alla quinta corda del precedente per ♮ quadro, e che la seconda corda dell'Esacordo susseguente per ♮ quadro è unisona alla sesta corda del precedente per natura; e perciò le mutazioni, che ascendendo si effettuano nella seconda corda dell'Esacordo susseguente, non possono cadere nella medesima corda del precedente. Per lo stesso motivo le mutazioni, che discendendo si fanno nella sesta corda dell'Esacordo susseguente, non possono succedere nella stessa corda dell'antecedente, corrispondendosi all'unisono le corde sesta, e seconda degli Esacordi susseguente per natura, antecedente per ♮ quadro; sesta, e terza degli Esacordi susseguente per ♮ quadro, precedente per natura. Adatti chi legge delle riflessioni affatto simili agli Esacordi per natura, e per b molle, ch'io intanto gli pongo sotto gli occhi le spiegate mutazioni ascendendo, e discendendo, che da una nota nera di nuovo saranno indicate.



§ 9

§. 9. Gli Esacordi per natura, e per ♮ quadro appartengono allo stesso Tuono C per Terza maggiore; ovvero A per Terza minore; e similmente gli Esacordi per b molle, e per natura competono allo stesso Tuono F per Terza maggiore, ovvero D per Terza minore. Io rivolgerò le mie considerazioni a' due primi Esacordi siccome spettanti a' due Tuoni C maggiore, A minore, modello, e norma di tutti gli altri loro simili, che Tuoni trasportati deggionsi riputare; le quali si potranno interamente applicare ai due Esacordi per b molle, e per natura. Nei Soggetti due condizioni si ricercano, cioè che la Proposta, e la Risposta non escano dalla scala del Tuono; e che fra loro passi la maggiore possibile simiglianza. Per la prima condizione i Soggetti deggiono formarsi dentro i limiti dei due Esacordi per natura, e per ♮ quadro; imperciocchè se per esempio passassero all'Esacordo per b molle, abbandonerebbero la scala del Tuono C maggiore, e del Tuono A minore, e farebbero transito a quella del Tuono F per Terza maggiore, ovvero del Tuono D per Terza minore. L'adempimento della seconda condizione dipende interamente dalla similitudine dei due Esacordi per natura, e per ♮; in virtù della quale i passi, che fa il Soprano, o il Tenore nel primo, o nel secondo Esacordo, si imitano perfettamente dal Contralto, e dal Basso nello Esacordo secondo, e primo. Interviene frattanto frequentemente, che la proposta passi da un Esacordo all'altro, ed in questo caso l'aggregato delle due condizioni richiede, che la risposta si trasferisca all'Esacordo abbandonato dalla proposta. In sì fatta guisa si ottiene il doppio effetto di non partire dalla scala del Tuono, e di poter imitare nel nuovo Esacordo i movimenti della proposta.

Or ecco la legge generalissima della Risposta. *Se la Proposta canta una sillaba dell'Esacordo per natura, o per ♮ quadro, canta la Risposta la sillaba corrispondente dell'Esacordo per ♮ quadro, o per natura.* Ho notato (§. 4.), che il primo suono dell'Esacordo per ♮ quadro si allontana per una Quarta

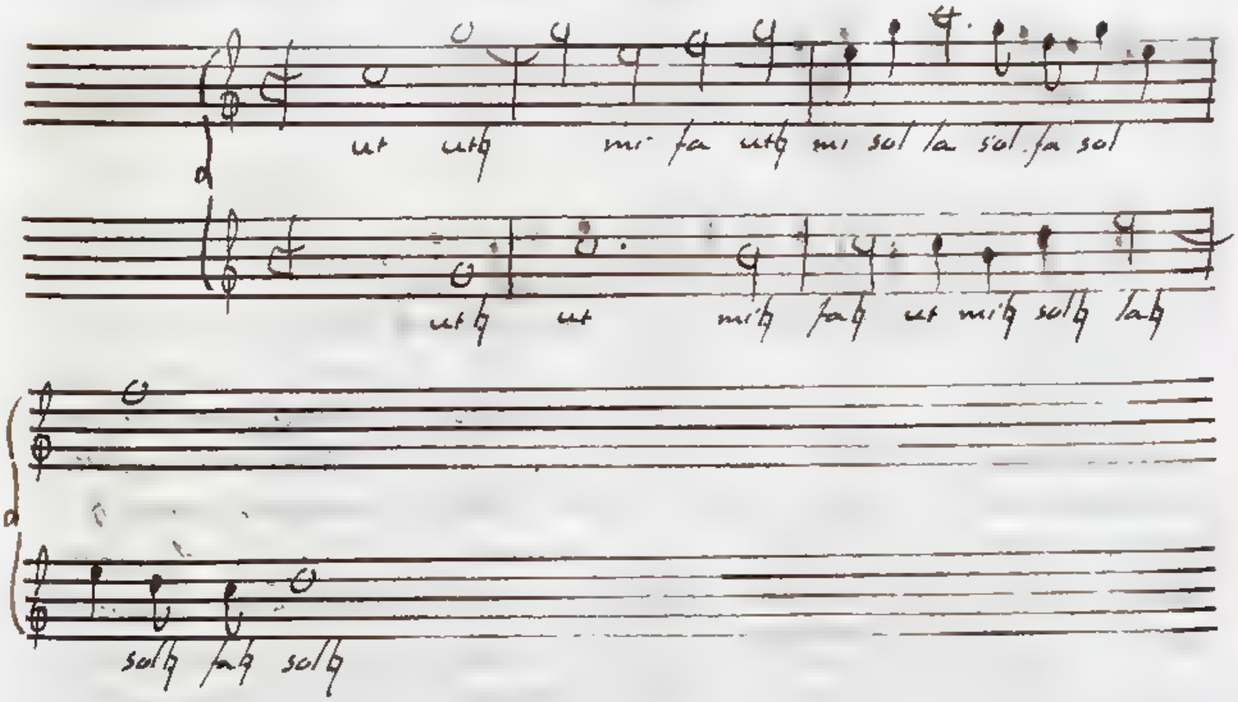
dal

dal primo suono dell'Esacordo per natura immediatamente superiore, e che il primo suono di questo Esacordo è distante per una Quinta dal primo suono dell'Esacordo per ♮ quadro, che gli sta immediatamente al di sopra. Ne segue da ciò, che i passi che ascendendo si muovono dall'Esacordo per ♮ quadro a quello per natura, sieno una Seconda minore dei passi relativi, che fanno transito altresì ascendendo dall'Esacordo per natura a quello per ♮ quadro. Succede tutto il contrario mentre discendendo si cangia Esacordo. Questa diversità di movimento, quando la proposta, e la risposta permutano gli Esacordi; non solo non dispiace all'orecchio, ma lo diletta; perchè mantiene il Soggetto dentro la scala del Tuono, ed è necessaria per far che spicchino le corde principali del Tuono stesso, e le due migliori divisioni dell'Ottava; cioè l'ottima in Quinta riferita al Basso, e Quarta riferita alla parte di mezzo, e l'altra assai buona, ma di grado inferiore, in Quarta al di sotto, e Quinta al di sopra. Per la regola data se la proposta nel Modo maggiore modula dalla prima corda dell'Esacordo per natura, sulla quale è fondato il Modo, alla prima corda dell'Esacordo per ♮ quadro ascendendo per una Quinta; la risposta dee modulare dalla prima corda dell'Esacordo per ♮ quadro alla prima corda dell'Esacordo per natura ascendendo per una Quarta. Al tutto a rovescio se la proposta fa un salto di Quarta all'insù dalla prima corda dell'Esacordo per ♮ quadro alla prima corda dell'Esacordo per natura; la risposta dee fare un salto di Quinta all'insù dalla prima corda dell'Esacordo per natura alla prima corda dell'Esacordo per ♮ quadro. Nel Modo minore, cui serve di base la sesta corda dell'Esacordo per natura, se una parte si alza per l'intervallo di Quinta dalla sesta corda dell'Esacordo per natura alla sesta corda dell'Esacordo per ♮ quadro, l'altra parte si alza per l'intervallo di Quarta dalla sesta corda dell'Esacordo per ♮ quadro alla sesta corda dell'Esacordo per natura.

§ 10. È già stata da me insegnata (§ 4.) la maniera di leggere le note, e di porre in pratica le mutazioni stabilite dai Maestri, nè in questa è

mia intenzione di mettere mano. Il metodo, che ora propongo, dovrà solamente servire per esaminare se la risposta corrisponde perfettamente al soggetto. Acciocché si distinguano le sillabe dell'Esacordo per ♮ quadro da quelle dell'Esacordo per natura, scrivo accanto delle prime il segno ♮; di modo che ut, re, mi, fa, sol, la sia l'Esacordo per natura, ed ut♮, re♮, mi♮, fa♮, sol♮, la♮ l'Esacordo per ♮ quadro. Non si faccia transito dalle sillabe di un Esacordo a quelle dell'altro, se non quando la proposta, e la risposta movono passi diversi, che differiscono per una Seconda; e qualora esse cantino sempre le sillabe analoghe dei due Esacordi, il Soggetto sarà rettamente composto.

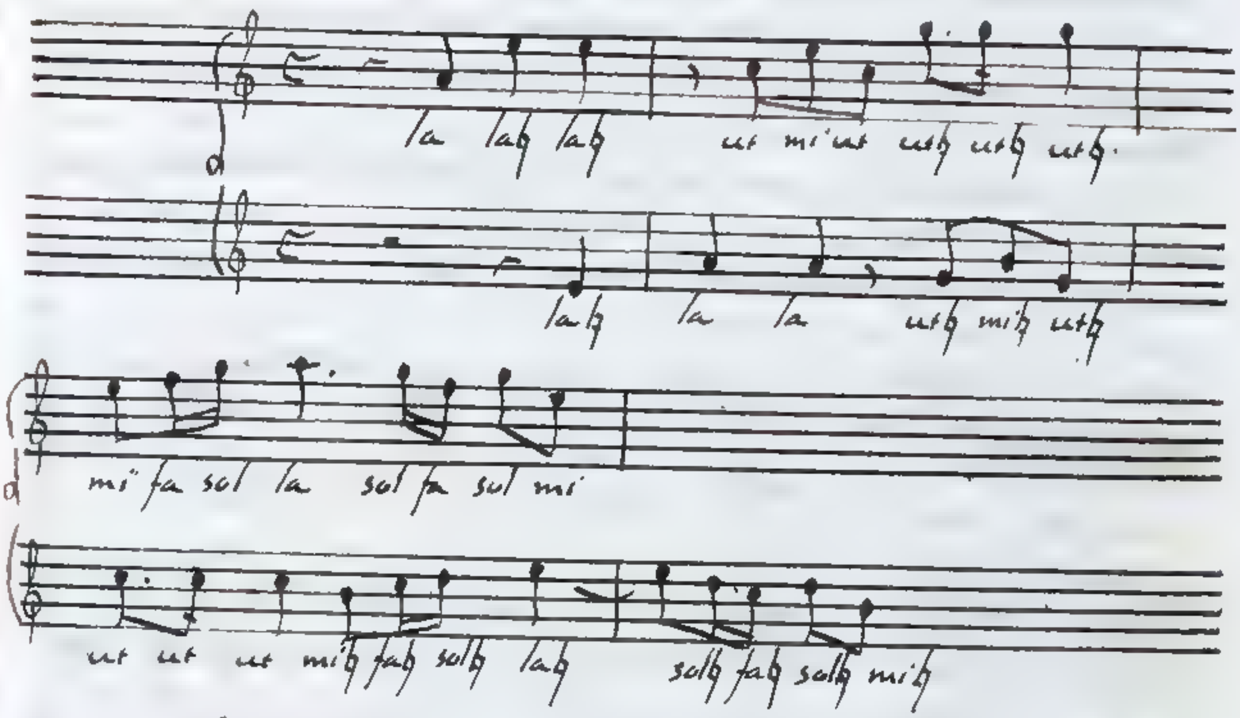
Facciamone la prova nel Soggetto del Padre Maestro Vallotti da me recato in esempio nel Paragrafo sesto, ch'io trasporto nel Tuono C per Terza maggiore.



Osservi chi legge, che i movimenti della proposta, e della risposta o sono simili, o la loro differenza si ragguaglia ad una Seconda. Quando sono simili le parti non cangiano Esacordo, e la permutazione segue solamente quando i movimenti sono dissimili. Ora cantando sempre la proposta, e la risposta la stessa sillaba, ma a diverso Esacordo spettanti, il Soggetto si adatta compiutamente alla legge da me prescritta.

Aggiugnerò

Aggiugnerò un secondo esempio nel Modo minore scritto dallo stesso celebratissimo Autore nel Tuono B per Terza minore, e da me trasportato nel Tuono simile A, il qual esempio è uniforme perfettamente al mio canone. Collo stesso canone ho avuto la cura di porre al confronto la proposta, e la risposta dei migliori Autori del secolo decimosesto, ed ho con mio piacere trovato, che vi corrispondono a maraviglia.



§ 11. Il Tuono C per Terza maggiore si può considerare fondato o sulla prima corda dell'Esacordo per natura, o sulla quarta corda dell'Esacordo per ♮ quadro. Ammessa la prima ipotesi, al Tuono A per Terza minore servirà di base la sesta corda dell'Esacordo per natura, ed accettata la seconda, ha esso per fondamento la seconda corda dell'Esacordo per ♮ quadro. Le due supposizioni, che relativamente ad ambo i Modi ho posto in primo luogo, sono a loro le più confacenti. E principiando dal Tuono C per Terza maggiore, se la sua base si prende come corda prima dell'Esacordo per natura, ne segue che essendo unisona la prima corda dell'Esacordo per ♮ quadro alla quinta del Tuono, se la proposta comincia nella prima corda del Tuono, la risposta dee avere il suo cominci-

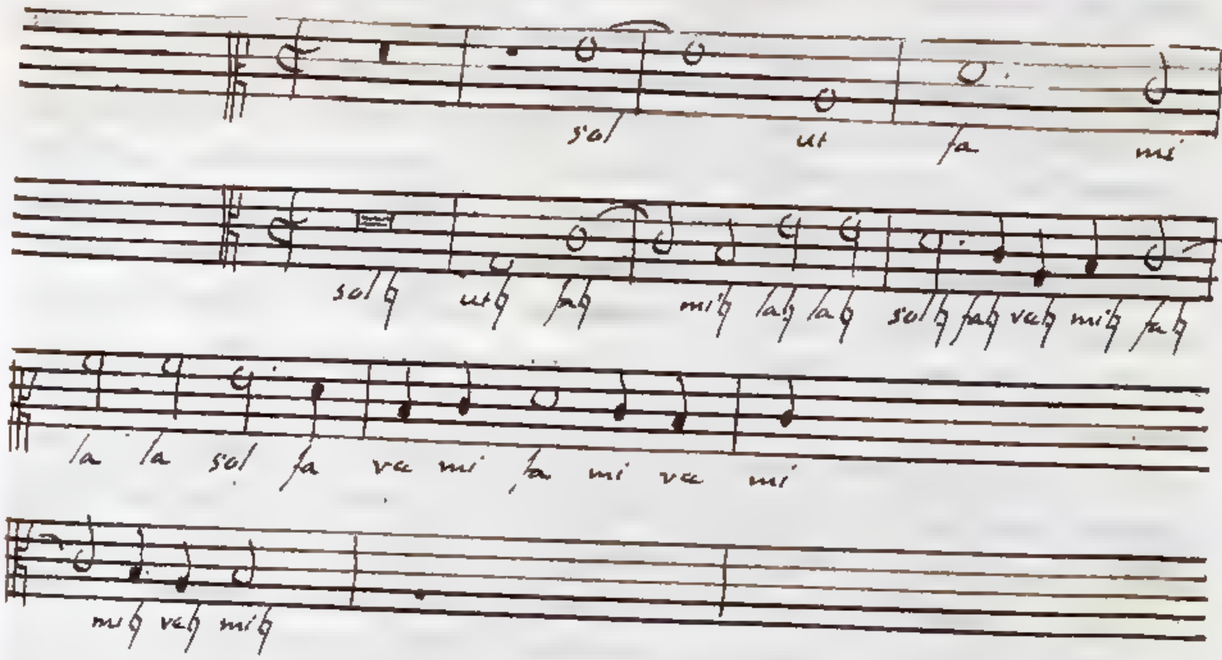
ciamento

ciamento nella corda quinta, che dopo la prima, e la altre equisone occupa il primo posto. In oltre modulando la proposta dalla corda prima dell'Esacordo per natura, e del Tuono alla corda prima dell'Esacordo per ♮ quadro, e quinta del Tuono; la risposta dee modulare, come ho notato di sopra (§ 9.), dalla prima corda dell'Esacordo per ♮ quadro, e quinta del Tuono alla corda prima dell'Esacordo per natura, ed ottava del Tuono, onde si sente l'Ottava CC ottimamente divisa dal suono G.

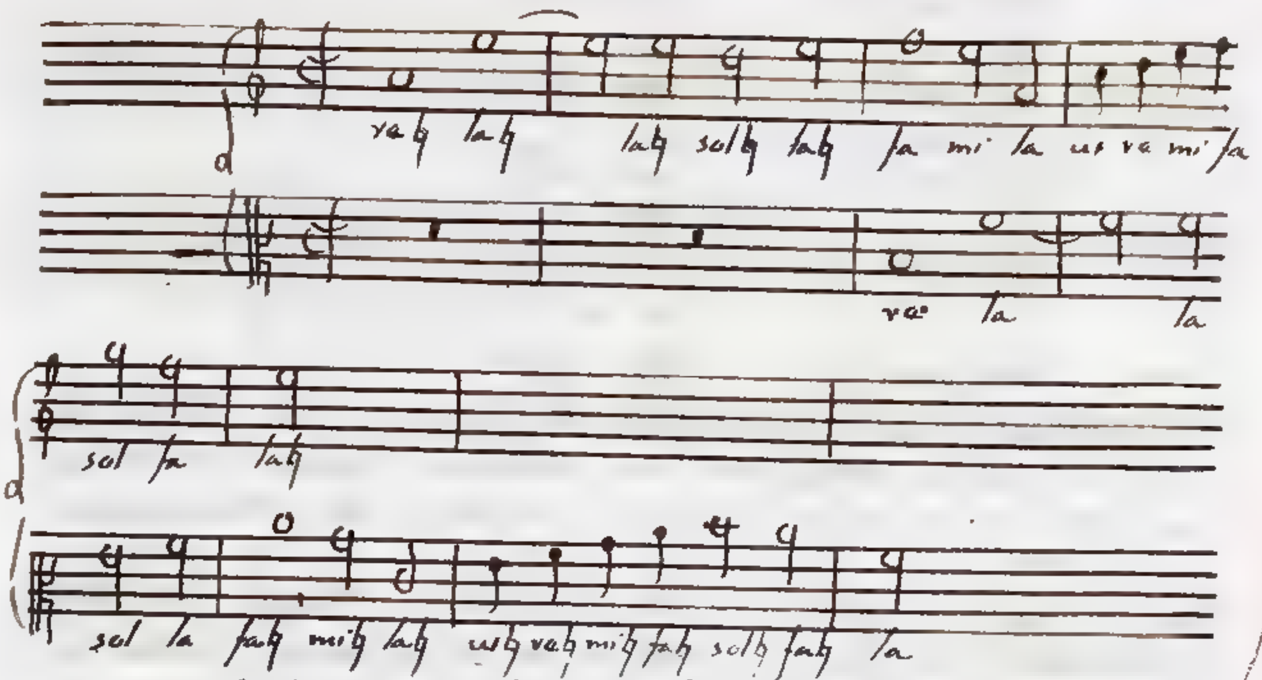
Si accorda parimente ma sol per metà colla migliore supposizione la pratica comune di rispondere dalla quinta corda all'ottava, quando la proposta si è mossa dalla prima corda alla quarta, dovendo corrispondere all'ut fa per natura della proposta l'ut fa per ♮ quadro della risposta. Cadono in tale circostanza sotto del senso tutte e due le migliori medie F, G dividenti l'Ottava CC. Si osservi che nella proposta C si chiama ut, e nella risposta C si chiama fa♮, e perciò con ragione ho asserito, che essa proposta e risposta si accordano sol per metà colla migliore supposizione.

Nella seconda ipotesi la proposta CF sarebbe transito dalla quarta corda dell'Esacordo per ♮ quadro alla quarta corda dell'Esacordo per natura, e richiederebbe la risposta FC dalla quarta corda dell'Esacordo per natura alla quarta corda dell'Esacordo per ♮ quadro; di modo che le orecchie udirebbero l'Ottava CC divisa dal suono F in una maniera buona sì, ma non ottima.

Alle due ipotesi adunque si conceda quel luogo, che meritano, cioè il principale alla prima, e l'inferiore alla seconda; il che si vede perfettamente eseguito nel primo esempio del Padre Maestro Vallot-ti. Nel sottoposto esempio del Palestrina sta continuamente la proposta nell'Esacordo per ♮ quadro, e la risposta nell'Esacordo per natura, e conseguentemente questa assegnando sempre a C la sillaba ut, abbraccia la prima ipotesi, e quella assegnandole sempre la sillaba fa♮, alla seconda supposizione si appoggia.



§ 12. Collo stesso metodo si pongano al parago[n]e le due denominazioni la, re♮ della lettera A, sulla quale è fondato il Tuono per Terza minore, modello di tutti gli altri. Se principiando il soggetto da A, esso si chiama la, la risposta comincierà da la♮, o sia da E quinta corda del Tuono. Inoltre al passo A E corrisponderà E a, onde si oda l'Ottava A a
la la♮ ... la♮ la
ottimamente divisa dal suono E. La proposta A D richiede la risposta E a, e queste introducono
la re ... la♮ re♮
nell'Ottava A a le due più squisite medie D, E. Posto che ad A si adatti la sillaba re♮, al movimento A D si dee rispondere col D a, che partisca l'Otta-
re♮ re ... re re♮
va A a in una maniera, che non è l'ottima, ma che per altro è simile a quella, colla quale nel Modo minore si divide la Quinta in Terza minore al di sotto, maggiore al di sopra: motivo per cui la quarta corda nel detto Modo tiene posto più degno, che nel maggiore. Nel seguente esempio del famoso Palestrina da me trasportato una Quinta all'insù la lettera A, colla quale principia la proposta, si dee nominare re♮, ed in fatti la risposta ha il suo cominciamento da re, o sia da D.



§ 13. Poichè fra le sette lettere C, D, E, F, G, A, B, le cinque C, D, E, G, A sono comuni ai due Esacordi per natura, e per ♮ quadro, F appartiene al solo Esacordo per natura, B al solo Esacordo per ♮ quadro, e ciascuna delle mentovate cinque lettere si appropriaranno due sillabe, ed alle due F, B una sola sillaba competerà. Sotto le lettere scrivo le sillabe, che loro assegnano gli Esacordi per natura, e per ♮ quadro.

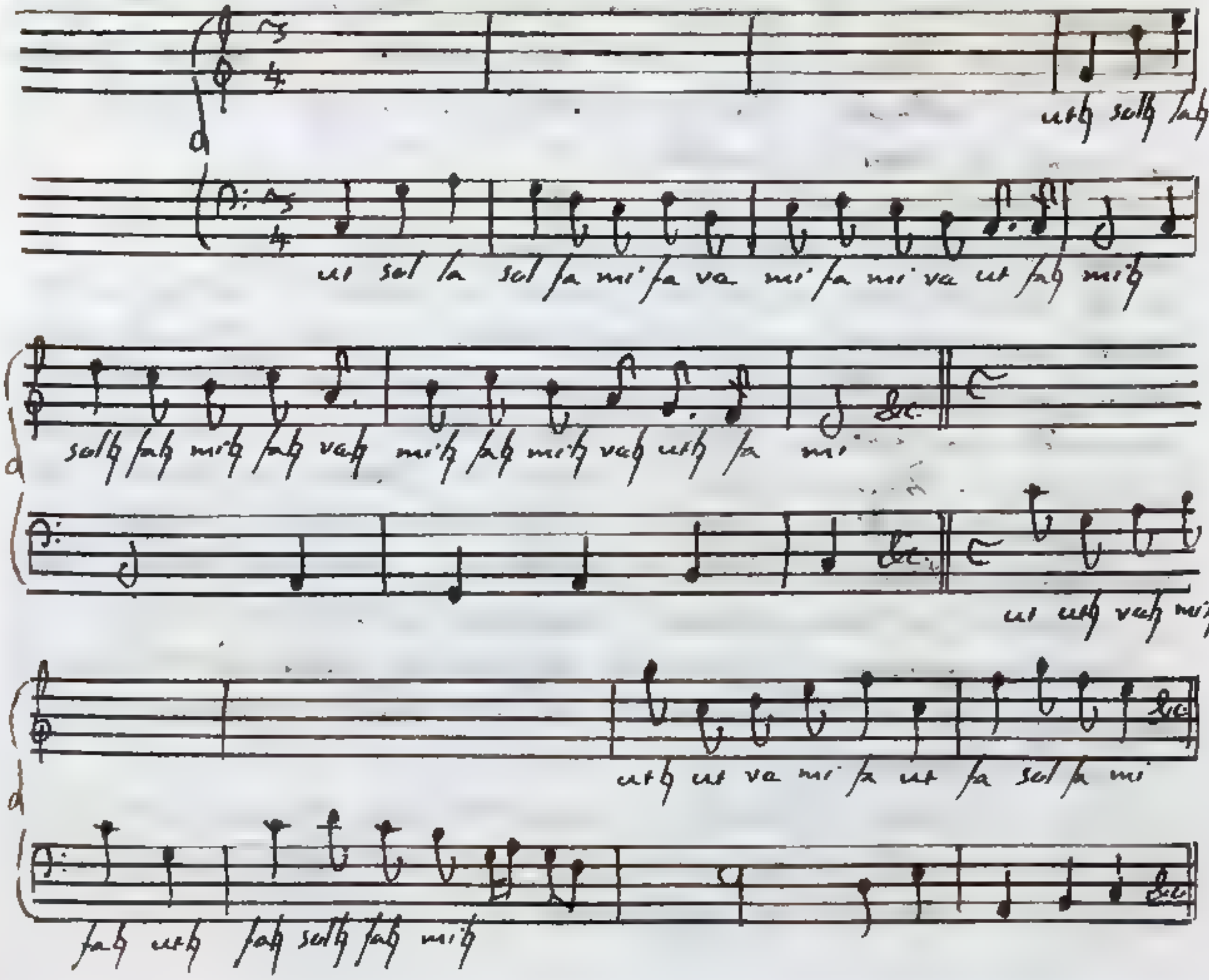
C D E F G A B
ut fa♮ re sol♮ mi la♮ fa sol ut♮ la re♮ mi♮

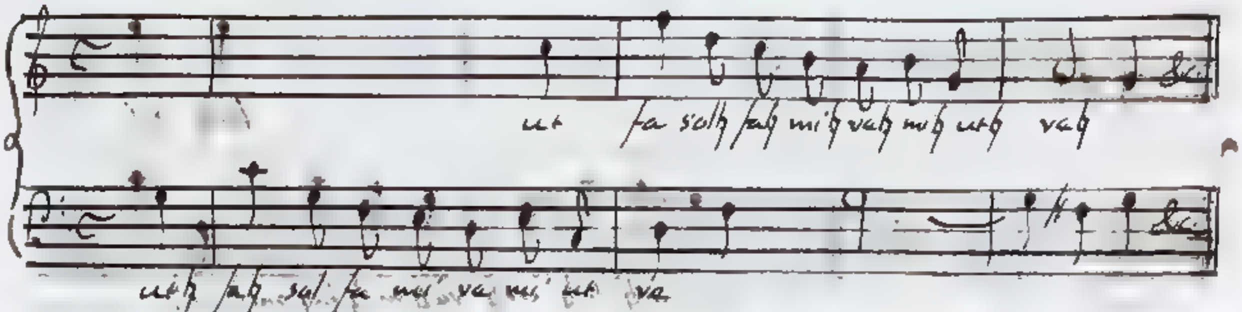
Se io moverò un passo da lettera a lettera, ad ognuna delle quali convengano due sillabe, potrà il passo prendere quattro differenti aspetti. Ne prenderà due, quando una lettera accetti due sillabe, e l'altra una sillaba sola. Finalmente il passo non potrà cangiare figura, qualora ad ogni lettera una sillaba sola si adatti. Agli aspetti diversi dello stesso passo corrispondono diverse risposte, e tutte queste proposte, e risposte si usarono con maggiore, o minore frequenza secondo la varia lor perfezione. Gli esempj metteranno in pieno lume l'esposta dottrina.

§ 14. Quando io considero il passo C G, che mi somministra quattro proposte, alle quali convengono altrettante risposte.

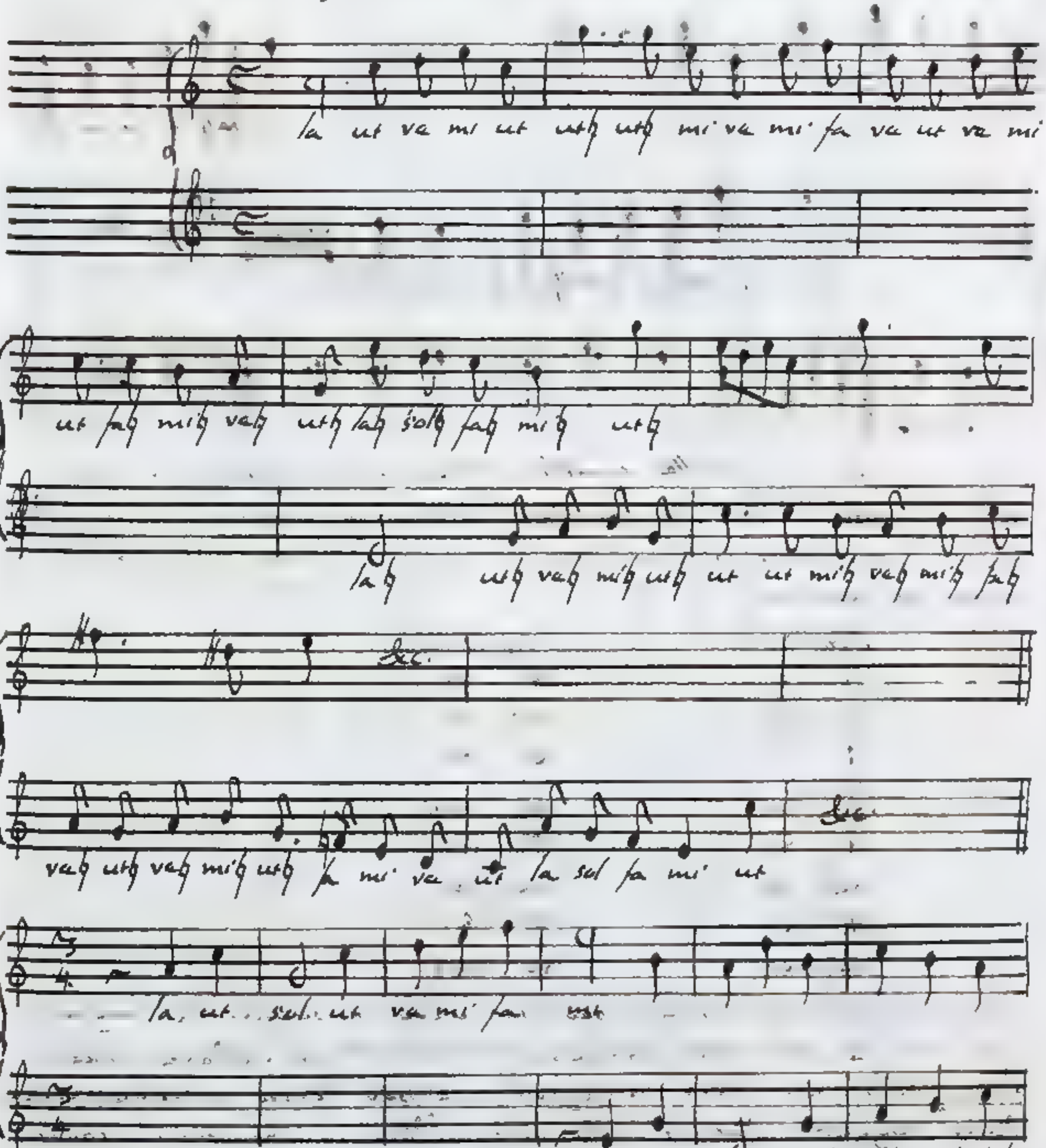
	Proposta		Risposta	
1.	C	G	G	c
	ut	ut♮	ut♮	ut
2.	C	G	G	d
	ut	sol	ut♮	sol♮
3.	C	G	F	c
	fa♮	ut♮	fa	ut
4.	C	G	F	d
	fa♮	sol	fa	sol♮

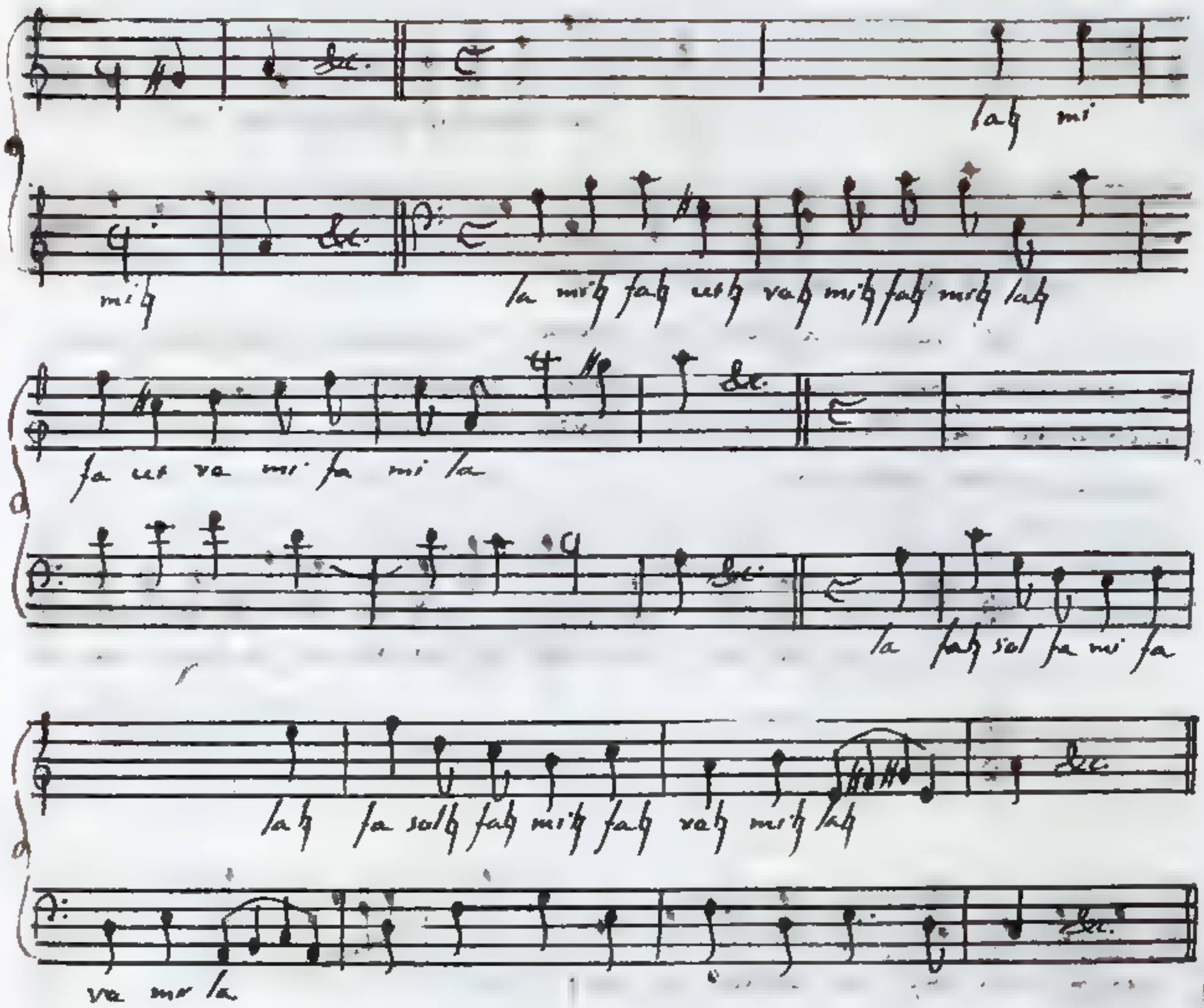
Se la composizione si ritrova nel Tuono C per Terza maggiore, la prima proposta, e la relativa risposta sono prive della massima perfezione, conforme ho dichiarato nel § 11., ed in fatti d'essa si vale il Padre Maestro Vallotti nell'esempio primo del § 10. I seguenti esempj mettono in chiaro qualmente si possano usare la proposta, e la risposta collocate in seconda, terza, e quarto luogo.





E' lecito altresì il porre in opera qualche parte la predetta proposta, e risposta, quando il soggetto appartiene al Tuono A per Terza minore. Si considerino i sottoscritti esempj.





§ 15. Dalle simili riflessioni si possono pure sapere il passo A e, a cui compariscono le sottoscritte quattro figure, le quali richiedono la risposta, che a canto di ciascuna ho notata.

	Proposta	Risposta
1.	A e	e a
	la la♮	la♮ la
2.	A e	e B
	la mi	la♮ mi♮
3.	A e	D a
	re♮ la♮	re la
4.	A e	D B
	re♮ mi	re mi♮

Non moltiplico gli esempj per ischivare la soverchia lunghezza

§ 16. Ho promesso (§ 7.) di far vedere, che i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore richiedono soggetti adattati alla loro indole, e che bene spesso

quella

quella, che è vera risposta nel Modo maggiore, non conservasi tale nel Modo minore, o al contrario. E primieramente egli è infallibile, che un soggetto, che produce ottimo effetto in un Modo, può nell'altro riuscire disaggradevole a cagione di alcuni passaggi, che trasportati da Modo a Modo, di grati che erano si trasformano in disgustosi: sopra di che rimetto il Lettore a ciò, che ho diffusamente scritto nel Libro secondo. In secondo luogo la varia posizione degli Esacordi per b molle, e per ♮ quadro relativamente ai due Modi fa sì, che trasferita da Modo a Modo una risposta, contravvenga alle leggi, che le sono state prescritte. Pongliamoci sotto gli occhi i due Esacordi

I.

C D E F G A	G A B c d e
ut re mi fa sol la	ut♮ re♮ mi♮ fa♮ sol♮ la♮

ed osserviamo, che essi sono fondati sulla corda prima C, quinta G del Tuono C per Terza maggiore; di modo che le loro rimanenti cinque corde stanno tutte al di sopra dei suoni C, G. Al contrario la corda prima A, e quinta e del Tuono A per Terza minore sono le più acute dei nostri Esacordi, e conseguentemente le rimanenti cinque corde stanno tutte al di sotto dei suoni A, e. Servano due altre coppie di Esacordi: nella prima i suoni più gravi sono A, e, nella seconda i suoni più acuti sono C, g.

II.

A B C D E F	e f G a ♮ c
la mi♮ ut re mi fa	la♮ fa ut♮ re♮ mi♮ fa♮

III.

E F G A B C	B C D e f g
mi fa sol la mi♮ ut	mi♮ fa♮ sol♮ la♮ fa ut♮

Vogliasi trasportare un soggetto dal Modo maggiore al minore, e laddove in quello la proposta, e la risposta girano per la prima coppia di Esacordi C A, G e, permutando l'uno coll'altro, se fa bisogno, vagheranno in questo per la seconda coppia A F, E c. Se tali Esacordi fossero perfettamente simili, il trasporto si potrebbe sempre effettuare, salve le leggi della risposta; ma discordando essi nelle sillabe B, e F, che occupano negli uni,

[illegible] mi♮ fa [illegible]

e

e nell'altro il secondo luogo, e corrispondono a D, A
re, ref

dal primo pajo di esacordi; si conchiude, che se il soggetto, e la risposta nel Modo maggiore cantano le note re, ref, non si possono trasportare al Modo minore. Nel Modo maggiore accompagnando alla proposta C D E C C
ut re mi ut utf

corrisponde la risposta G A B G G perchè in essa
utf ref mif utf ut

si contengono le corde seconde D, A dei due esacordi
re, ref

per natura, e per b quadro, trasportate nel Modo minore, ne risultano le due clausole A B C A C, C D G C A,
la mif ut la laf laf fa utf laf la

in cui non si osservano le stabilite leggi della proposta, e della risposta.

Sarà vietato il trasportare un Soggetto dal Modo minore al maggiore, quando esso contenga le sillabe G, d; perchè nel Modo maggiore si tramutano in
sol solf

sillabe fra loro diverse A, f, come dalla terza coppia
mif fa

di esacordi apparisce paragonandola colla prima. Per esempio la proposta A G D E, e la risposta E D C B
la sol fa mi laf solf faf mif

in cui c'entrano le quinte corde G, D degli esacordi per
sol solf

natura, e per b quadro, si trasportino dal Modo minore al maggiore, e ci si presenteranno le due cantilene C B A G, G D E D, la seconda delle quali
ut mif la sol utf fa laf solf

non è risposta della prima. Richiede il Modo maggiore, che adattate alla prima cantilena le seguenti sillabe C B A G, ad essa si risponda così G E D C
ut mif ref utf utf mi re ut

§ 13. Ci sono parecchi Maestri, i quali quando la risposta comincia, finita che sia la proposta, tollerano ch'essa risposta esca fuori dalla scala del Tuono per renderla più simile alla proposta, ed i più discreti si prendono questa libertà solamente nel

mezzo

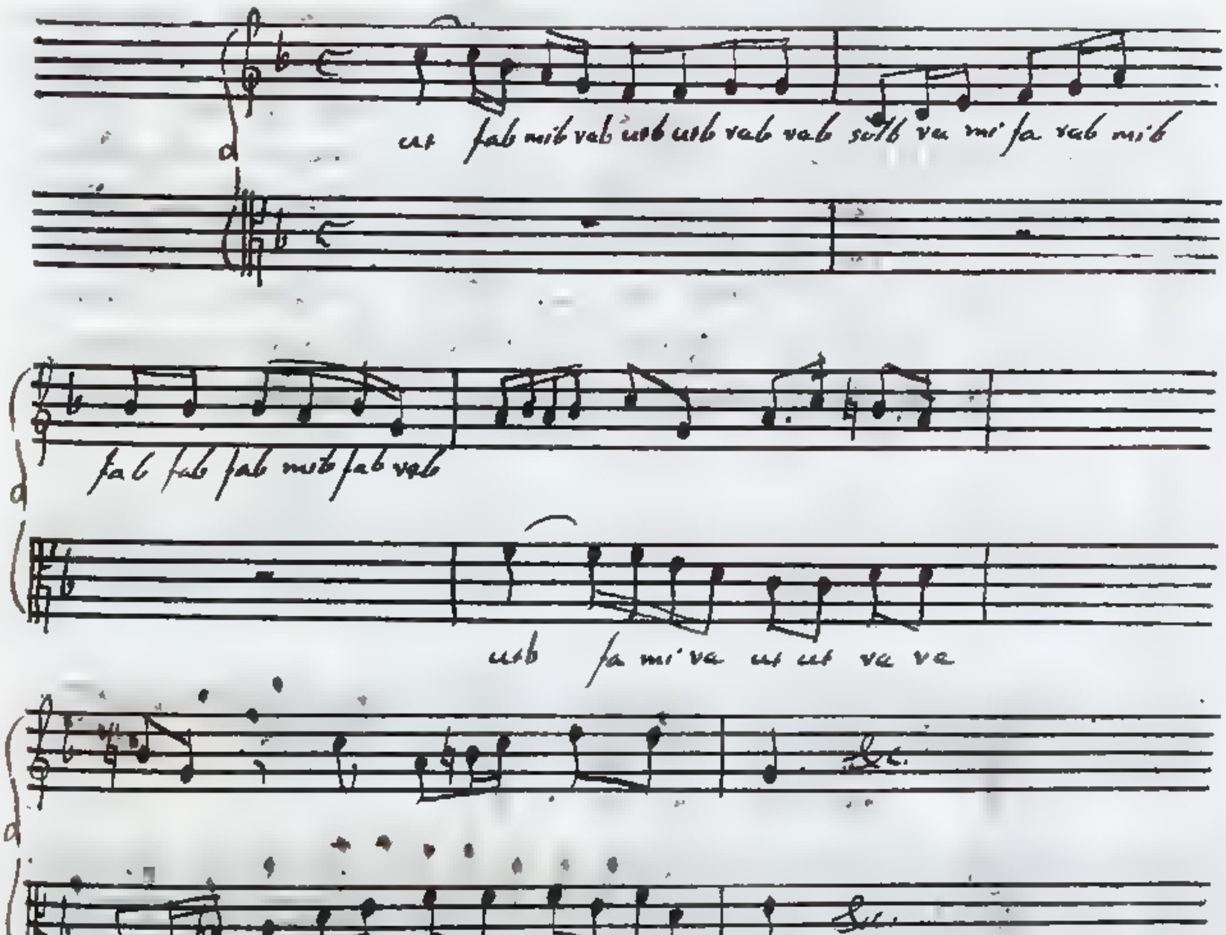
mezzo della risposta, facendo che il principio, ed il fine della stessa corrisponda esattamente alla legge da me posta nel vero suo luogo. Mi servirà di esempio il principio di una Fuga dell'eccellente Signor Federico Handel, in cui la risposta non si diparte dalla esattezza, salvo che nelle tre note A B C dell'Esacordo per

re♮ mi♮ fa♮

♮ quadro, in cambio delle quali operando rigorosamente si dovrebbero sostituire le tre G. A B♭ dell'

re♭ mi♭ fa♭

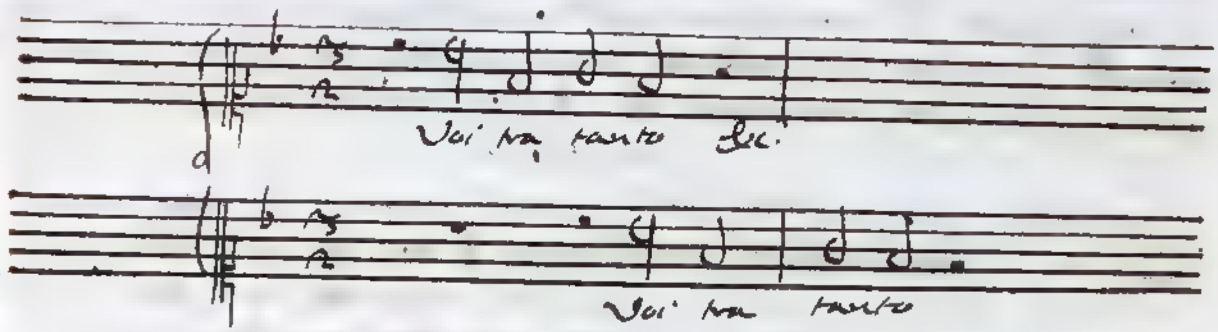
Esacordo per b molle: il che per altro renderebbe la risposta meno somigliante alla proposta, e meno grata all'orecchio.



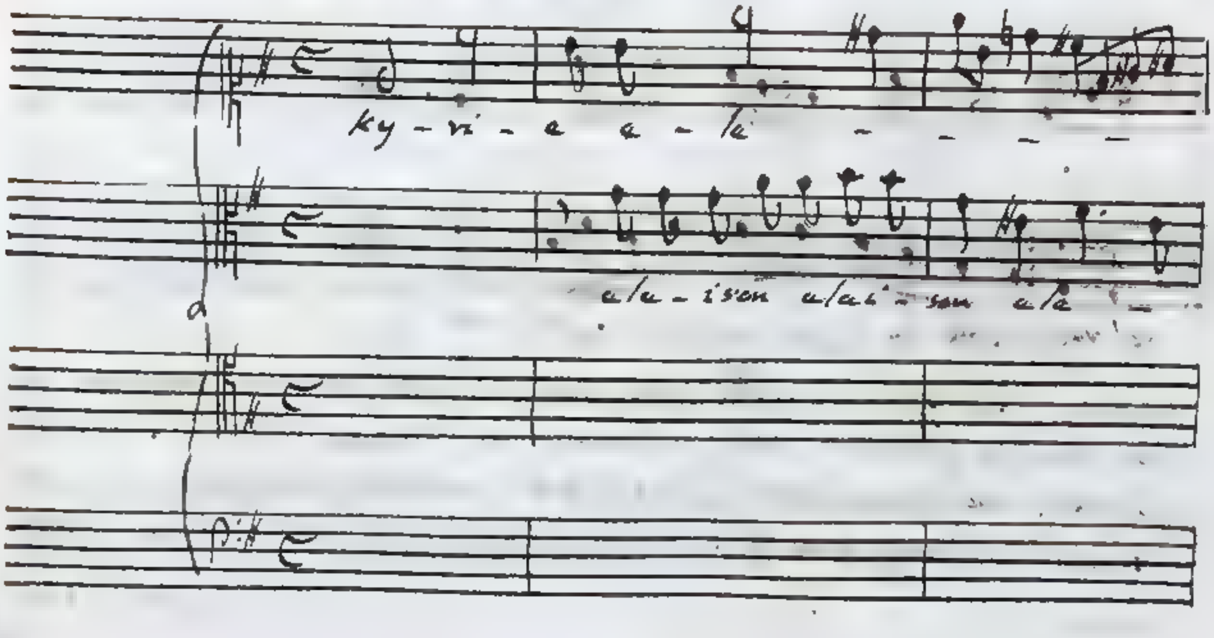
Componendo per voci della stessa specie, o che si riferiscono in Ottava, si trova spesso la risposta (se pur può dirsi tale, e non piuttosto replicazione del soggetto) all'Unisono, o all'Ottava della

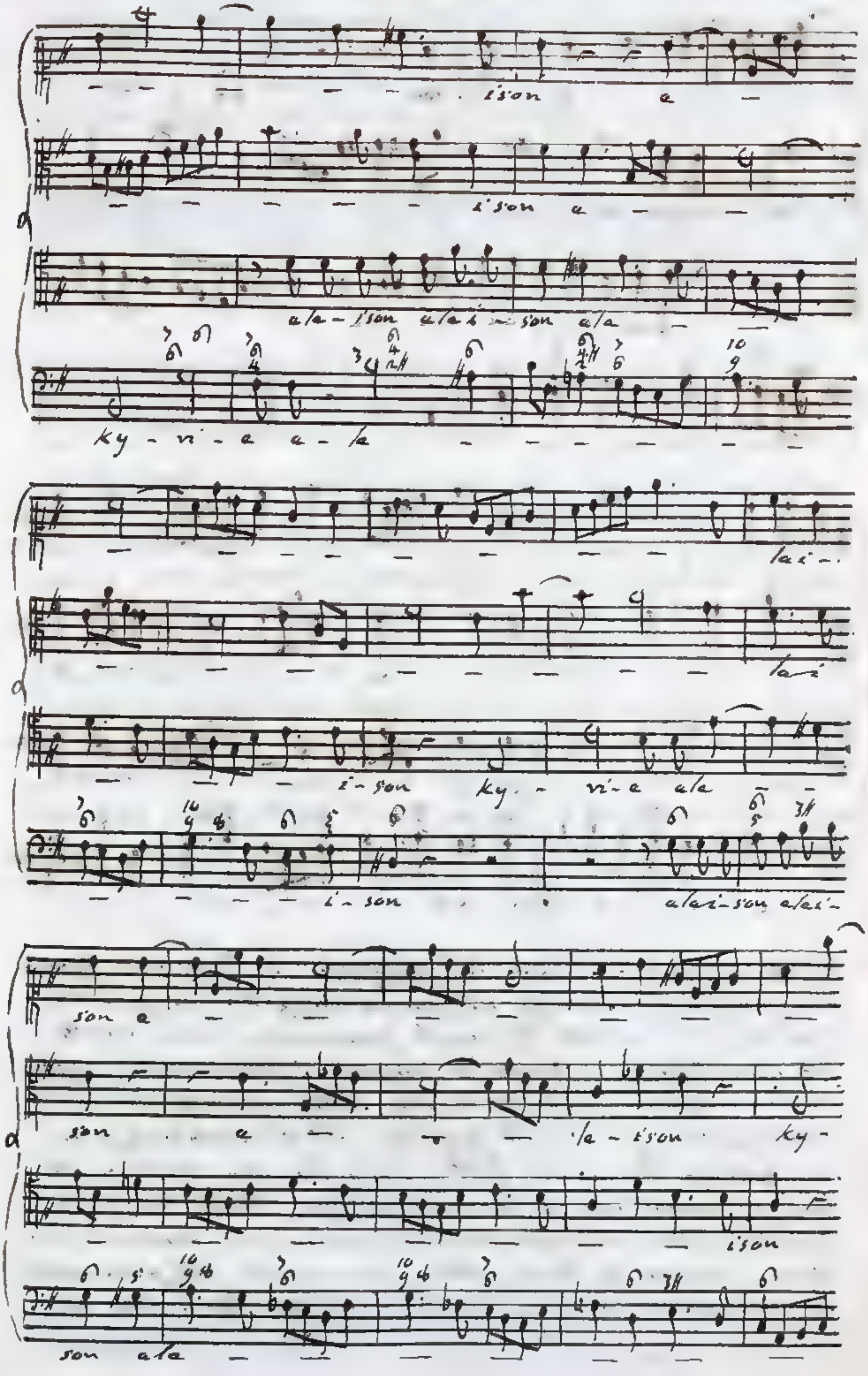
proposta

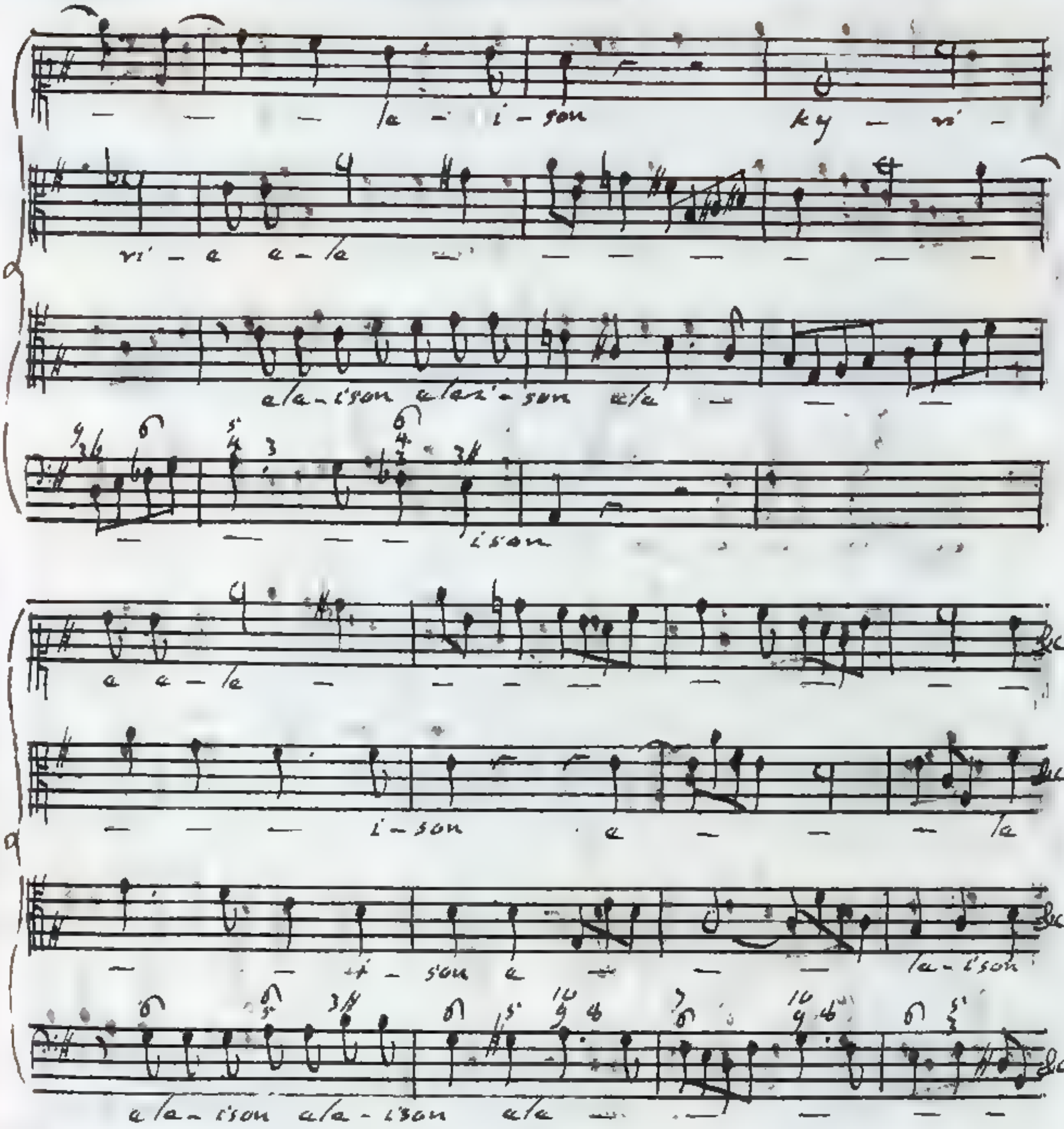
proposta. Ho preso l'esempio che allego dal magistrale Duetto di Monsignore Steffani Sassi marmi.



§ 14. Molto artificio richiedono le fughe raddoppiate, che si compongono con un soggetto, con un contrassoggetto, e colla loro risposta. Egli è necessario, acciocchè l'orecchio distintamente si accorga del contrassoggetto, che la cantilena di questo sia molto differente da quella del soggetto. In sì fatta guisa l'intreccio delle composizioni, di cui parliamo, reca all'udito intendente un diletto non ordinario. È ben degno del suo famoso Autore il Padre Maestro Vallotti l'esempio che reco scritto nel Tuono E per terza minore, in cui G A B C D E fa figura di Esacordo per natura, D E F# G A B di Esacordo per ♮ quadro.




i'son a
i'son a
ala-i'son ala-i-son ala
ky-ri-e e-le
lai-
lai
i-son ky-ri-e ala
i-son alai-son alai-
son a
son a
le-ison ky-
ison
son ala

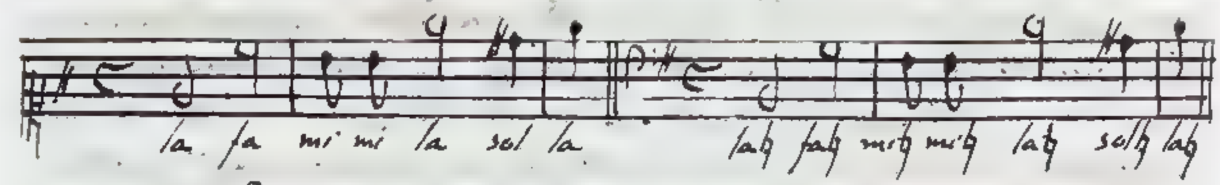


Entra prima il Soprano col soggetto, e dopo una battuta e un ottavo il Contralto col contrassoggetto, e queste due cantilene giusta la regola prescritta sono molto fra loro diverse. Succede poscia il Basso colla risposta del soggetto, indi il Tenore colla risposta del Contrassoggetto. Poiché il soggetto, ed il contrassoggetto non escono dai limiti dell'Esacordo per natura, le loro risposte stanno dentro i confini dell'Esacordo per ♮ quadro, ed essendo esso comune al Tuono B per terza minore fondato sulla quinta corda del principale, le predette risposte nel nostro caso non sono che un

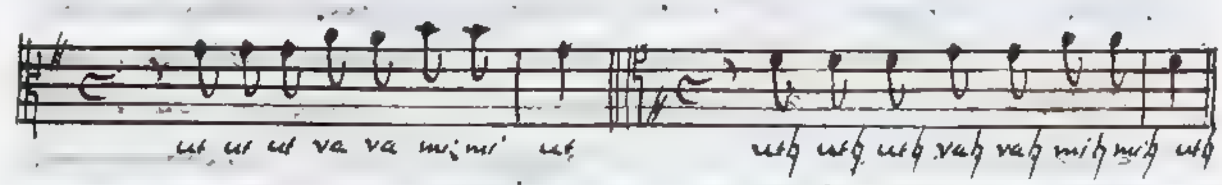
trasporto

trasportata dalla proposta dal Tuono E al Tuono B amendue per Terza minore. Applico alla proposta, ed alla risposta le sillabe dei relativi Esacordi, onde si scorga la loro uniformità col canone stabilito.

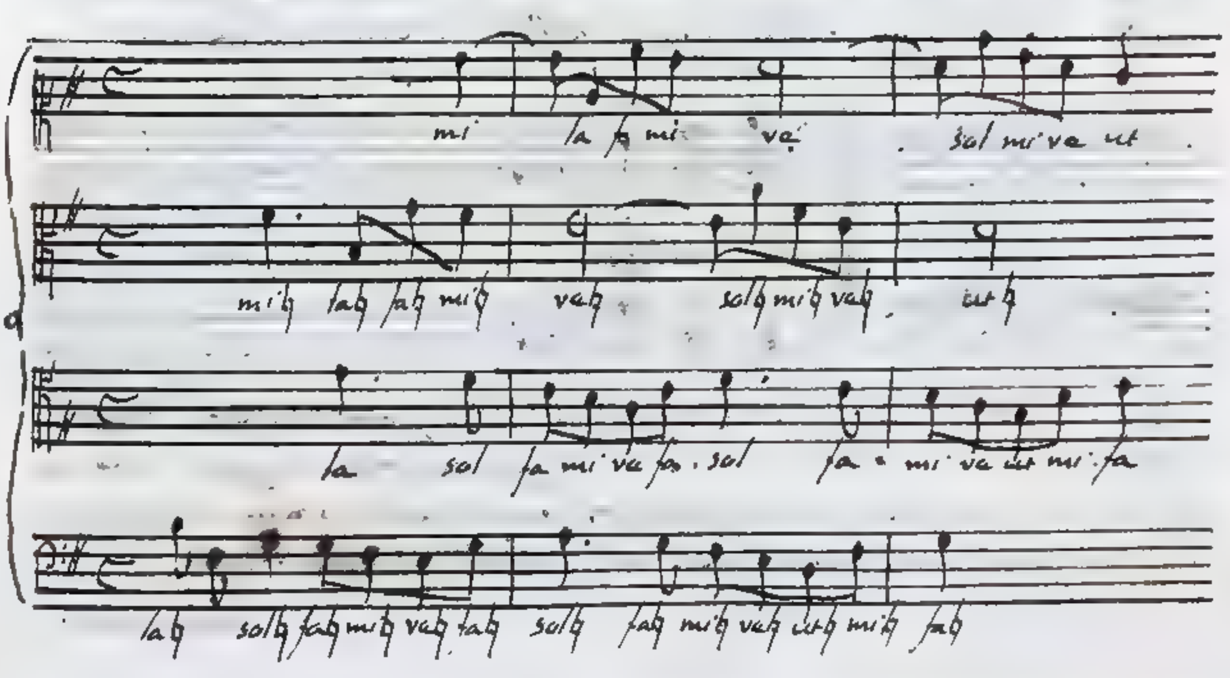
Proposta. Risposta.



Proposta. Risposta.



Le due risposte nel proseguimento della composizione non possono divenire proposte, perchè le rispettive risposte modulerebbero al Tuono F# per Terza minore, che non è subordinato al principale E. Il perchè al celebre Autore rimane soltanto la libertà di far transito coi due soggetti al Tuono minore A, che ha per base la quarta corda del principale, ed in tale incontro le risposte al Tuono principale fanno ritorno. Sentendosi adunque la stessa equisona cantilena ora in figura di proposta, ed ora di risposta, egli era necessario in grazia della varietà d'introdurre alcuni secondarj soggetti. Fatti udire conforme ho detto i soggetti e le loro risposte, scappa fuori il P. M. Vallotti coi seguenti soggetti subalterni.



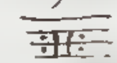
Questo è un passo da gran Maestro, che conservando le regole del presente lavoro, armonizza con eleganza soggetto, contrassoggetto, e la loro risposta. Le parti camminano a maraviglia bene, e merita di essere notato con quanta naturalezza si adoprino gli accordi G $\frac{9}{3}$, F♯ $\frac{9}{3}$ derivati dai fondamentali C $\frac{9}{3}$, D $\frac{3}{♯}$. Ai predetti soggetti secondarj succedono il primario soggetto, e il contrassoggetto proferiti nel Tuono principale C dal Tenore, e dal Basso. Si fa poi transito al Tuono A per terza minore, ed in esso trasportati i soggetti subalterni, il Contralto, ed il Tenore cantano il soggetto, ed il contrassoggetto nel mentovato Tuono, a cui rispondono nel Tuono minore E il Soprano, ed il Basso. Tornano indi in campo i soggetti secondarj, e ad essi vengono dietro il soggetto, ed il contrassoggetto nel Tuono C detti dal Tenore, e dal Contralto, e le loro risposte nel Tuono minore B pronunciate dal Basso, e dal Soprano. Effettuato il ritorno al Tuono principale, e replicato il soggetto presso che intero prima dal Contralto, e poi dal Soprano, con alquante battute di conclusione si perviene al termine della eccellente composizione.

Non trascuri di osservare chi legge, che il soggetto, il contrassoggetto, ed altre due cantilene servono alla varietà col passare da una parte all'altra con una ben regolata vicenda. In riguardo ai soggetti subalterni ho già notato, che il soggetto, il contrassoggetto, e la loro risposta formano quattro parti, le quali si permutano fra le voci. Nella decimasesta battuta il Basso per l'Organo è diverso dal Basso, che canta, e serve a questo di fondamento con molto buon effetto. Ecco i due Bassi.

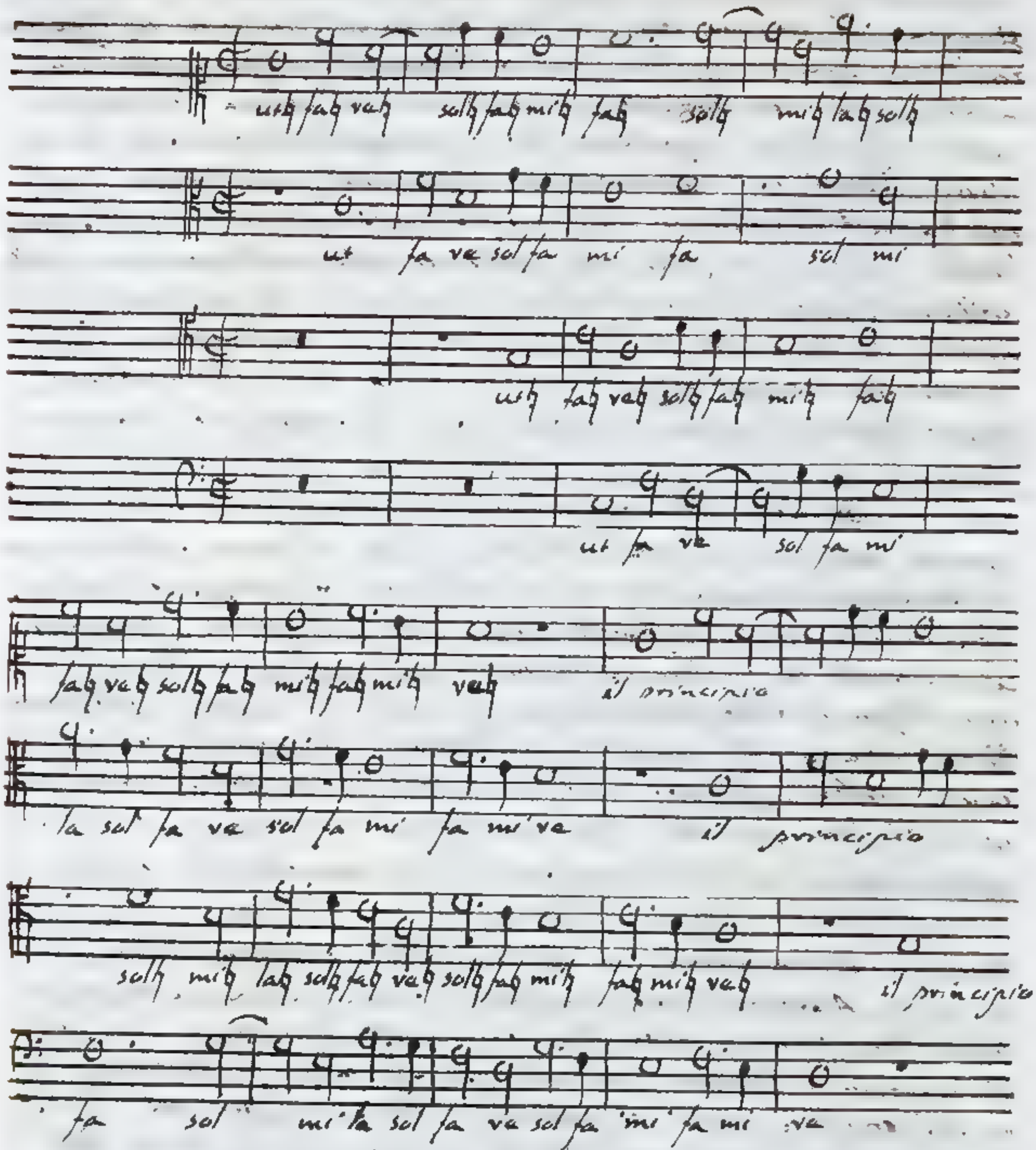
§ 19. L'Imitazione, che parimente Fuga irregolare si appella, non si soggetta alla legge, che la guida, e la parte conseguente cantino la stessa sillaba, ma si contenta che l'una e l'altra si equivalgano per

intervalli

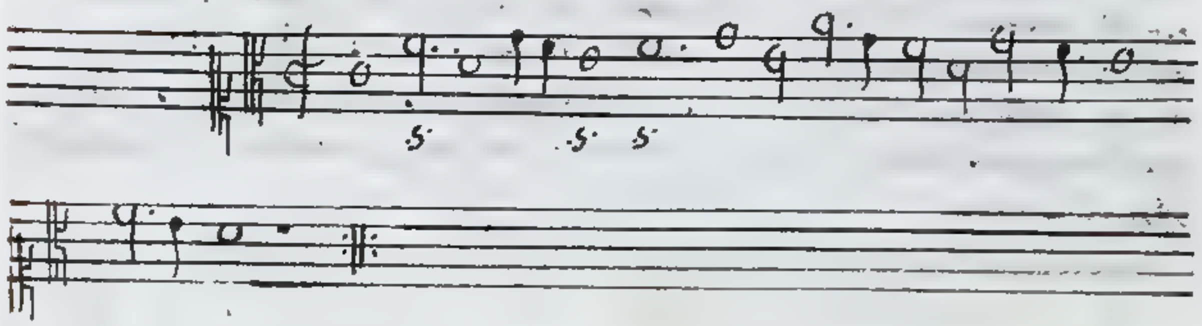
intervalli similmente denominati di Seconda, di Terza, di Quarta, di Quinta &c., fra i quali si può passare la differenza di un Semituono minore. Dovendo la proposta, e la risposta nei Soggetti cantare le medesime sillabe, i suoni da cui principiano hanno necessariamente da corrispondersi o in Quarta, o in Quinta, o in Ottava, ed anche all'Unisono. La guida, e le parti conseguenti delle Imitazioni, che non badano alla medesimezza delle sillabe, possono cominciare da suoni, che si riferiscono anche in Seconda, in Terza, in Sesta, in Settima. Tralascio gli esempj di queste varie specie di Imitazioni, che il Lettore potrà trovare negli Scrittori di Contrappunto.

§ 20. Il Canone è un'Imitazione, che continua per tutto il corso della composizione. Chiamano i Maestri Canone chiuso quello, che in una sola parte rinchiude tutte le parti, che lo compongono. Comincia a cantare la guida, e le parti conseguenti danno l'una dopo l'altra principio, quando ciò viene indicato dalla cifera S nominata Presa, la quale si replica tante volte, quanto è il numero di esse parti conseguenti. Al fine poi del Canone chiuso si pone o il Ritornello , o la Coronata , secondo che il detto Canone è circolare, e replicabile, ovvero finito.

Avremo una perfetta somiglianza nelle cantilene dei Canoni alla Quinta, e alla Quarta (così si chiamano i Canoni, in cui i suoni relativi della guida, e del conseguente si corrispondono in Quarta, o in Quinta) se non uscendo la composizione fuori del Tuono principale, la guida si fermerà sempre o negli esacordi per natura, o in quelle per ♮ quadro, ed il conseguente o negli esacordi per ♮ quadro, o in quello per natura. Si veda ciò posto in pratica nel seguente Canone circolare a quattro parti del Bononcini



Il soprascritto Canone chiuso.



Il canto del Soprano, e del Tenore debbe essere regolato nel Canone chiuso dalla chiave del Soprano, colla condizione

condizione, che il Tenore canti, siccome richiede la sua voce, all'Ottava bassa. Il Contralto, ed il Basso hanno da cantare per la chiave del Contralto, ma per altro il secondo all'Ottava bassa. Si osservi che non partono mai il Soprano, ed il Tenore dallo Esacordo per ♮ quadro, il Contralto, ed il Basso dallo Esacordo per natura; e quindi le cantilene di queste due coppie di parti sono compiutamente fra loro somiglianti, toccando sempre le dette coppie corde analoghe di Esacordi simili. Così non succederebbe, se le mentovate cantilene comprendessero tutte le sette corde del Tuono; perchè le scale G A B C D E F, C D E F G A B, che somministrano i suoni, quella al Soprano ed al Tenore, questa al Contralto ed al Basso, si assomigliano bensì nei primi sei suoni componenti gli Esacordi per ♮ quadro, e per natura, ma discordano poi nel settimo suono, calando per un Semituono minore gli intervalli G F, A F, B F &c. dai corrispondenti C B, D B, E B &c, ed accadendo tutto il contrario in riguardo ai loro compimenti all'Ottava. Perciò quei passi del Soprano, e del Tenore, in cui c'entrasse il suono F, differirebbero per il notato divario dai passi relativi del Contralto, e del Basso, nei quali ci avrebbe luogo il suono B.

§ 21. Che se vorremo rendere i Canoni, di cui parliamo, più vaghi col mezzo della modulazione ai Tuoni subordinati, e per sì, che nelle loro cantilene si conservi un'esatta similitudine, dovremo osservar la legge, che si corrispondano nella guida, e nel conseguente, o a rovescio gli Esacordi per ♮ quadro e per natura, per diesis e per ♮ quadro, per natura e per b molle, come sta espresso nella seguente tavola.

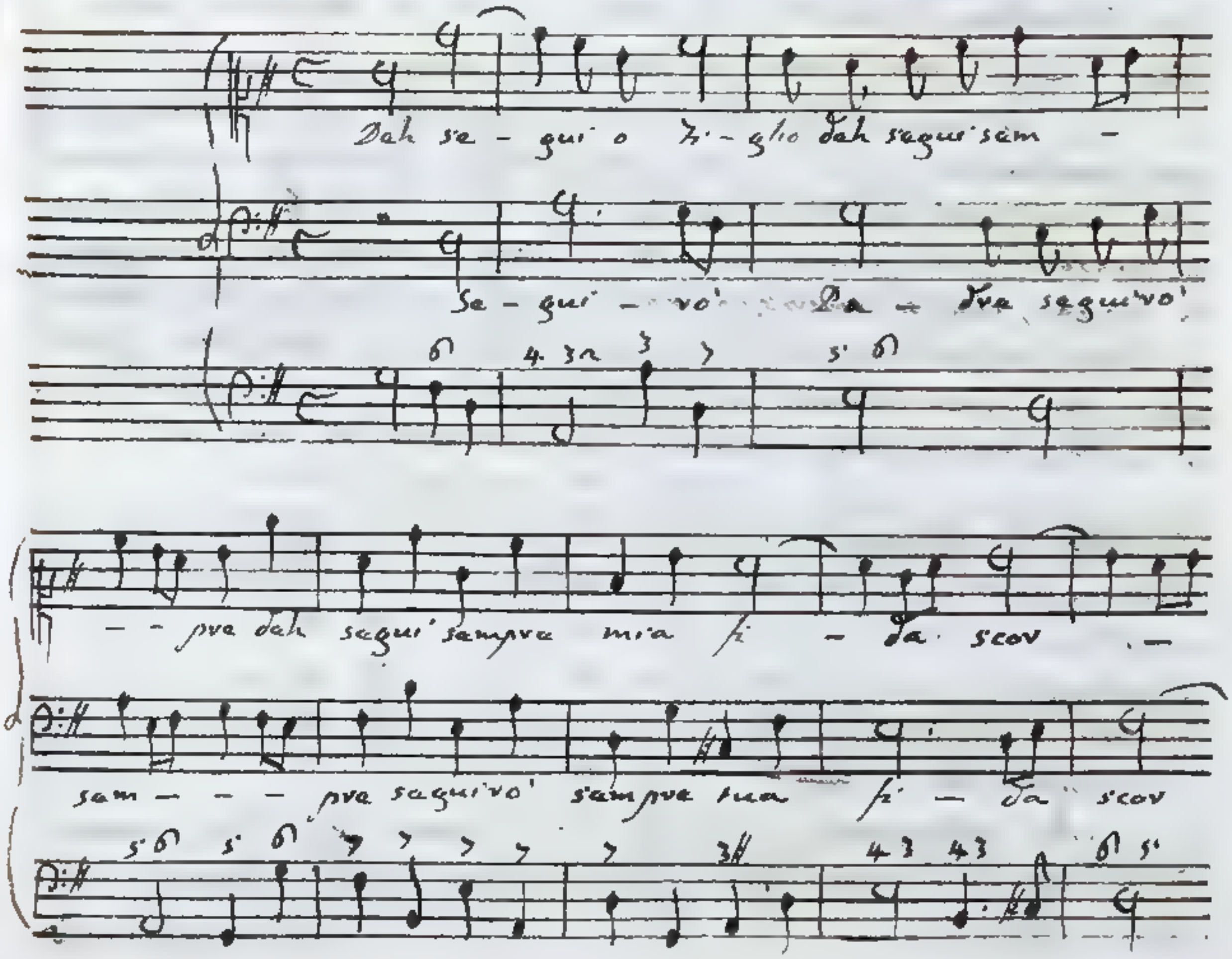
Esacordi corrispondenti.

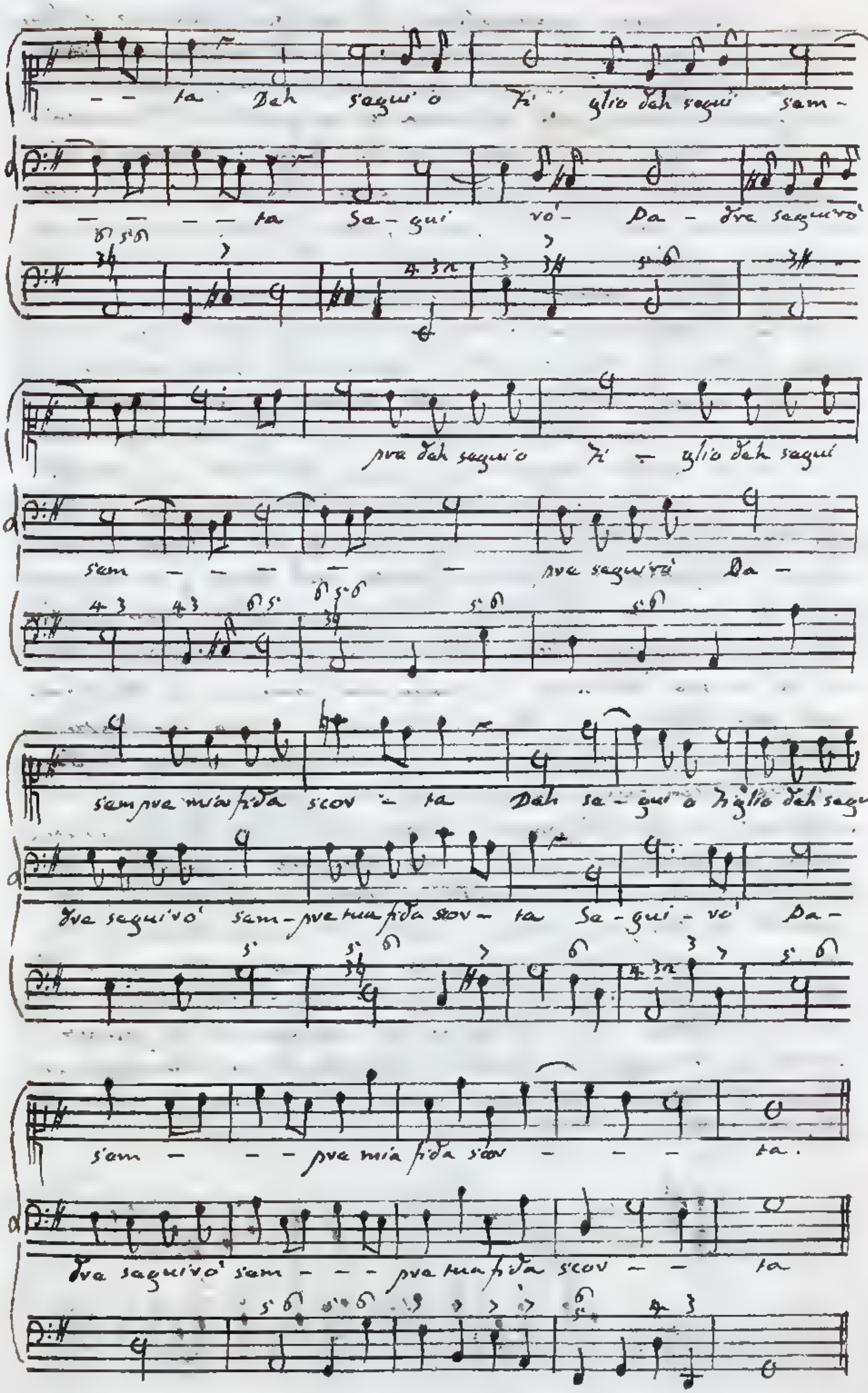
Guida, o Conseguente	G	A	B	C	D	E
Conseguente, o Guida	C	D	E	F	G	A
Guida, o Conseguente	D	E	F♯	G	A	B
Conseguente, o Guida	G	A	B	C	D	E
Guida, o Conseguente	C	D	E	F	G	A.
Conseguente, o Guida	F	G	A	B♭	C	D

Quando adunque la guida, o il conseguente passa dallo Esacordo per ♮ quadro a quello per diesis, il

conseguente

conseguente, o la guida dee per transito dall'Esacordo per natura a quello per ♮ quadro, e ritornando quelli al primiero Esacordo, daggiono ritornarvi anche questi. Non altrimenti movendosi la guida, o il conseguente dall'Esacordo per ♮ quadro a quello per natura, dee moversi il conseguente, o la guida dall'Esacordo per natura a quello per b molle, e far poscia ritorno e gli uni, e gli altri al primiero Esacordo. Nel sottoposto esempio scritto nel Tuono G per Terza maggiore fanno figura G A B C D E di Esacordo per natura, D E F# G A B di Esacordo per ♮ quadro, A B C# D E F# di Esacordo per diesis, C D E F G A di Esacordo per b molle. Si troverà posta in opera rigorosamente la regola inibita, mercè la quale si concilia la modulazione da Tuono a Tuono colla perfetta similitudine fra le parti.

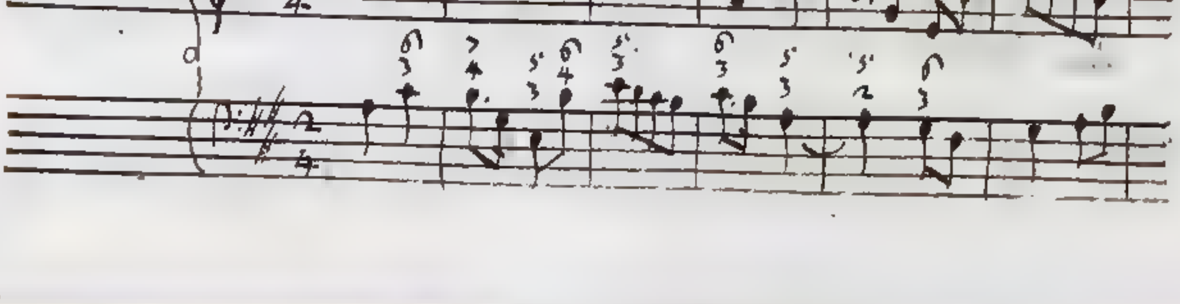


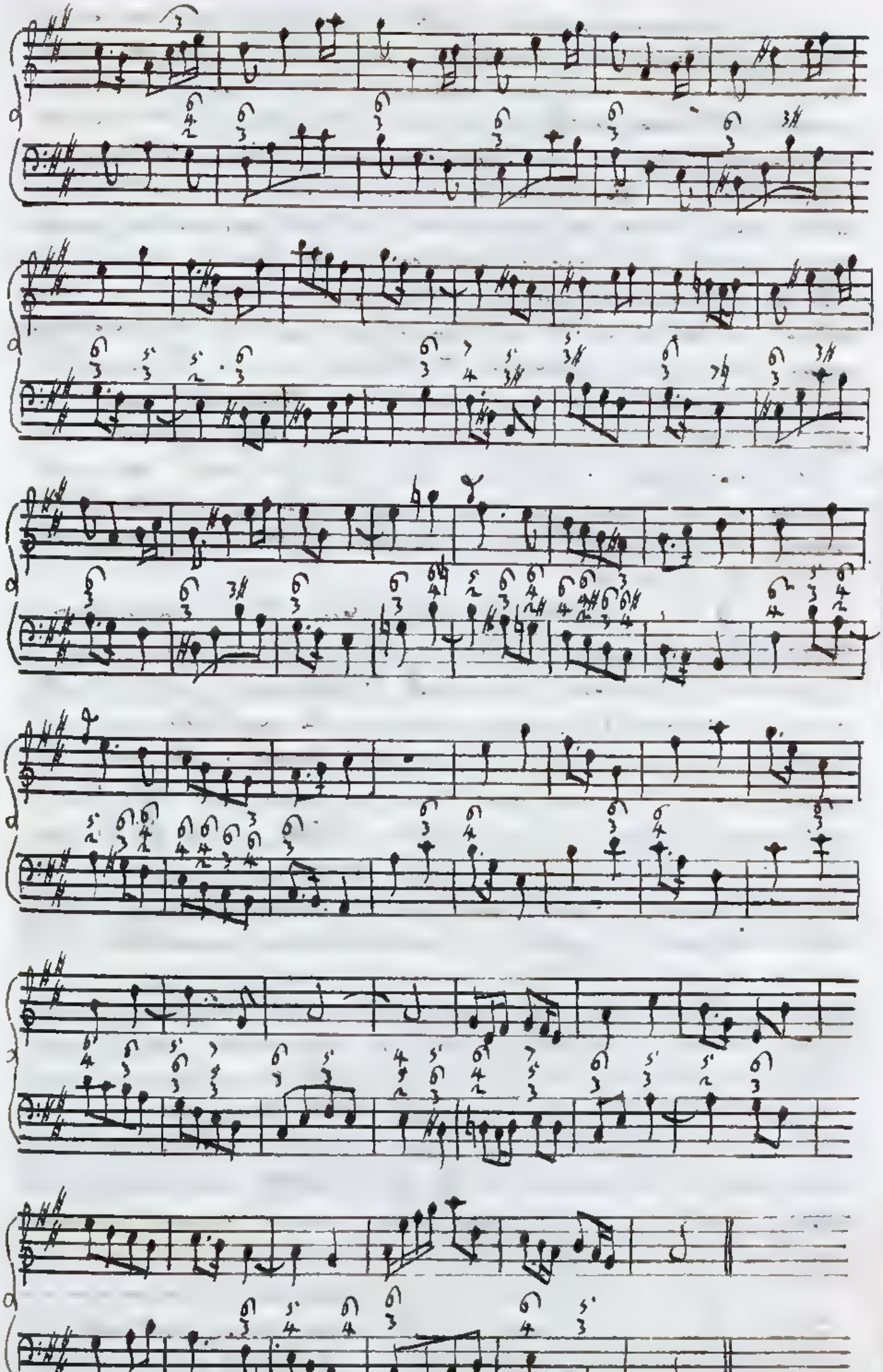

– – ta Deh segui o Fi- glio deh segui sem-
– – – – ta Se- gui vo- Pa – dre seguirò
pre deh segui o Fi – glio deh segui
sem – – – – – – pre seguirò Pa –
sempre mia fida scor – ta Deh se- gui o figlio deh segui
dre seguirò sem- pre tua fida scor – ta Se- gui- vo' Pa-
sem – – – pre mia fida scor – – – ta.
dre seguirò sem – – – pre tua fida scor – – ta

La unità particolare, di cui sono forniti la Imitazione, ed il Canone, consiste nella uniformità della cantilena, la quale quanto sarà più esatta, altrettanto per questo titolo più rigorosa si conserverà la unità. Si debbono per altro osservare le leggi universali della unità, le quali richiedono che ciascuna parte non sia un Centone, ma consti di passi, che abbiano mutua relazione, e formino un tutto.

§ 22. Contrappunto doppio si chiama quello, in cui la parte acuta è in tal guisa composta, che si può trasportarla nel Basso. Ha il nome di Contrappunto doppio alla Ottava, alla Nona, alla Decima, alla Undecima, alla Duodecima, alla Decimaterza, alla Decimaquarta, secondo che si fa il trasporto per uno dei detti intervalli.

Grande uso fa la Musica del Contrappunto doppio alla Ottava e nella Fughe, ed in altre moltissime circostanze. Trasportata la parte acuta nel Basso, si conserva la stessa melodia, e non si pone mano nella armonia fondamentale, cangiandosi solamente lo accordo fondamentale in un suo derivato, o a rovescio, ovvero in un derivato nell'altro derivato. Trattando della Fughe ho dato (§ 3) le leggi di questo Contrappunto, le quali si debbono osservare con tanto maggior rigore, quanto si compone a minor numero di parti. Scrivendo a due parti, si introduca parcamente, e colla più elegante maniera lo accompagnamento di Quarta e Sesta, massimamente quando le due parti toccan la Quarta, escludendolo dai siti principali della composizione, e singolarmente dal fine delle Cadenze, siccome quello, che è totalmente inetto a conchiudere. Ecco il seguente esempio a due parti, acciocchè si vegga la cautela, colla quale nei Contrappunti doppi alla Ottava fa di uopo usare lo accompagnamento di Quarta e Sesta.





Si osservi, che in molti incontri il Violino, ed il Basso permutano le cadenze. Quando ho detto (§ 2.) che bisogna per quanto si può schivare di muoversi di salto, qualora all'uno, o all'altro suono corrisponde l'accordo di Quarta e Sesta, ho supposto che il Basso fondamentale cangi accordo. Per altro se il nominato Basso si ferma nello stesso accompagnamento, il salto con cui si passa dagli accordi di Terza e Quinta, o di Terza e Sesta a quello di Quarta e Sesta, o al contrario, si adopera con franchezza, il che si vede effettuato più volte. Nei veri passaggi l'accompagnamento di Quarta e Sesta si troverà sempre introdotto con un movimento di grado, e vi sono due casi soli contenuti nel principio delle Battute 33., e 35:, nei quali il Violino tocchi la Quarta. Un tale rivoltamento frattanto dura assai poco, succedendo ben presto nel Basso la Terza, e la base dell'accompagnamento consonante.

§ 23. Dell'altre sei specie di Contrappunti doppj penso doversene fare pochissima stima. E primieramente detratti i due all'Undecima e alla Duodecima gl'rimanenti quattro variano la melodia, allora che si trasporta la parte acuta nel Basso. La melodia preserverà la stessa nel Contrappunto all'Undecima, se la parte acuta non uscirà fuori delle corde dell'Esacordo per natura; imperciocchè trasportata essa parte all'Undecima grave, toccherà le corde analoghe dell'Esacordo per ♮ quadro, e produrrà una melodia totalmente simile. Lo stesso seguirà nel Contrappunto doppio alla Duodecima, nel quale stando la parte acuta dentro i limiti dell'Esacordo per ♮ quadro, conserverà trasferita una Duodecima all'ingiù la medesima melodia prodotta dalle corde simili dell'Esacordo per natura. Che se la parte acuta nei mentovati due Contrappunti non si fermasse dentro gli stabiliti confini, fra la prima melodia, e la trasportata non ci potrebbe essere perfetta similitudine.

Se in ciascuna delle sei specie di Contrappunti doppj, di cui faccio parola, al primo Basso, ed alla prima parte acuta corrisponde un Basso fondamentale,

si

si cangerà totalmente il Basso stesso, trasportata che sia la parte acuta all'insù; e perciò i nostri Contrappunti non possono essere forniti di unità di armonia.

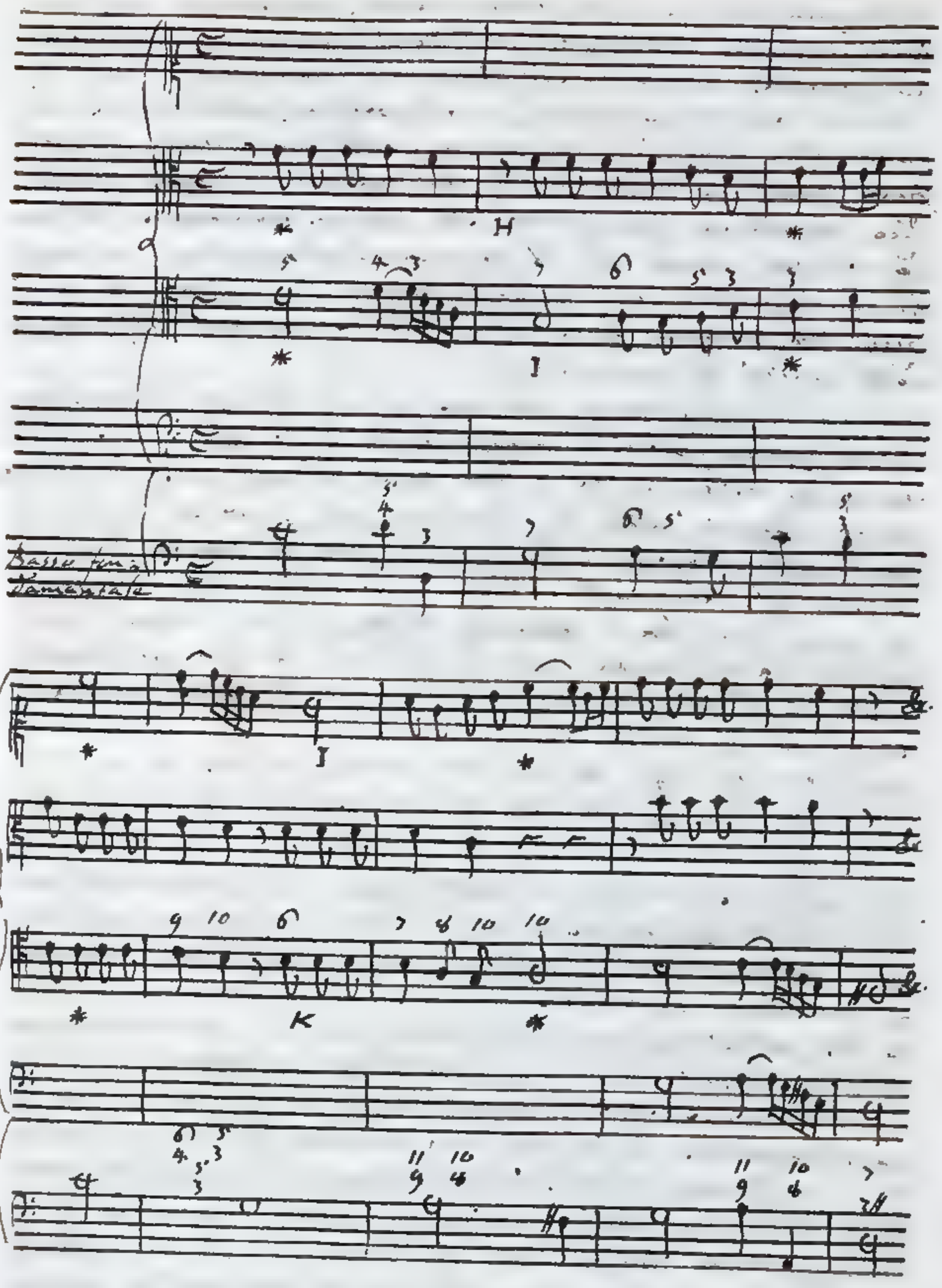
Col primo Basso, e colla prima parte acuta si concertino altre due cantilene, onde s'abbiano quattro parti reali; ed interverrà che seguito il trasporto, le due cantilene ripugnino alla nuova armonia; di modo che sia necessario il comporne altre due. Si cavi la conseguenza, che ai mentovati Contrappunti non può nemmeno generalmente competere il pregio della unità di melodia.

Si aggiunga che non si può far uso di alcuna consonanza; perchè trasportate in parte grave divengono dissonanze. Mi serva di esempio il Contrappunto doppio alla Duodecima, che pure è migliore degli altri cinque. Pongo qui sotto le trasformazioni di tutti gli intervalli. I numeri superiori dinotano gli intervalli fra il ~~secondo Basso~~ primo Basso, e la prima parte acuta; ed i numeri inferiori gli intervalli fra il secondo Basso, e la seconda parte acuta unisona al primo Basso.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
* * *

In questo Contrappunto adunque ci è vietato il servirci della consonanza Quarta, e Sesta; perchè dopo il trasporto si cangiano nella dissonanza Nona, e Settima. La Undecima consonanza si muta in Seconda, ed è soggetta allo stesso divieto. La notata proibizione rende meno vaghe sì fatte composizioni, e perchè impoverisce l'armonia, e perchè ristringe soverchiamente la libertà, e la fantasia del Compositore.

§. 24. Acciocchè il Lettore formi più chiara idea delle cose dette, metto qui sotto l'esempio di un Contrappunto doppio alla Duodecima. Il Basso fondamentale non va suonato, ma serve solo per far vedere da quali fondamentali armonie dipendano le derivate.



Le cantilene H, I contenute nelle due prime Battute formano buona armonia. Trasportata la cantilena H una Duodecima all'ingiù, e il che riuscirà allo stesso, trasportata essa cantilena H una Quinta all'

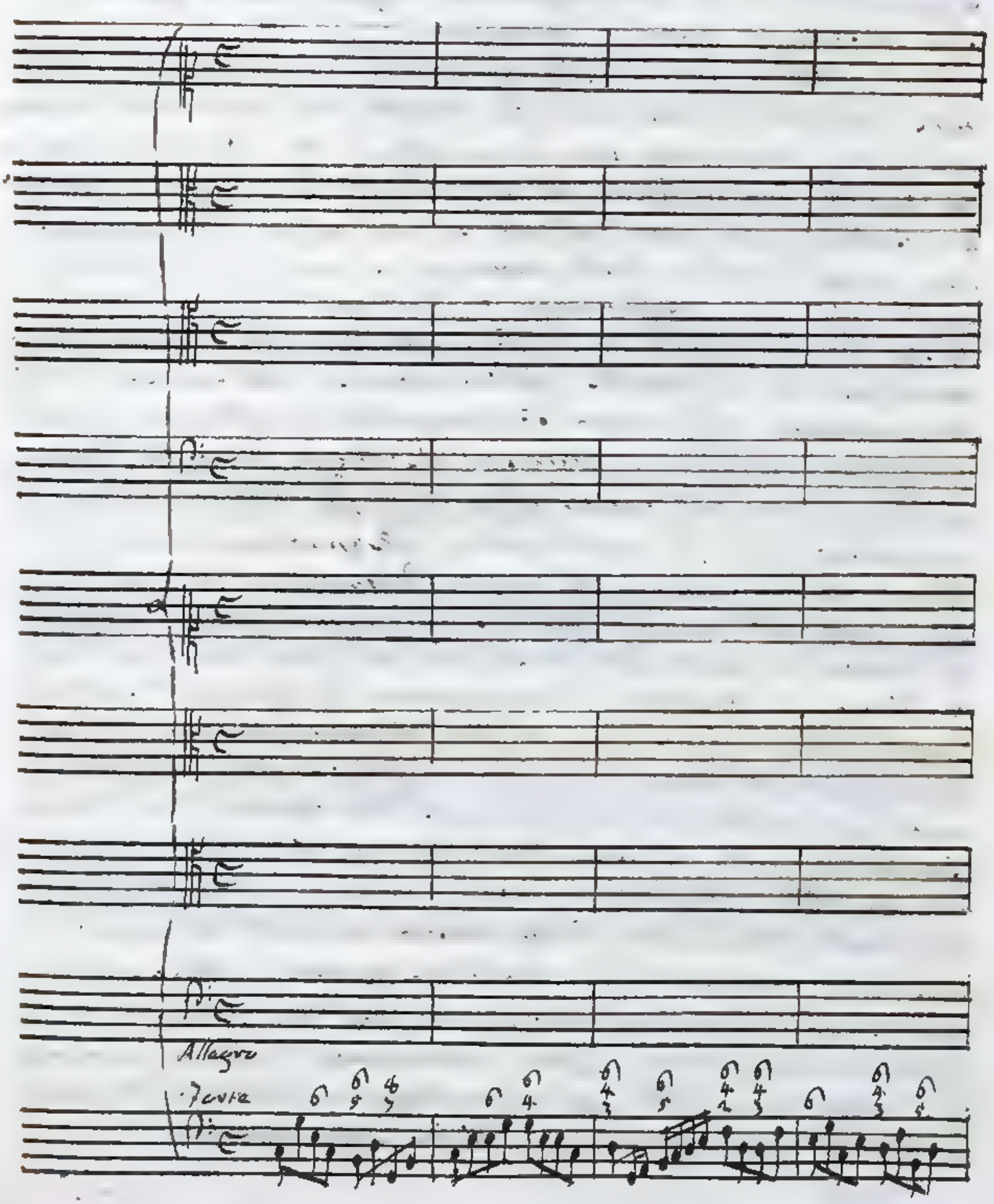
ingiù

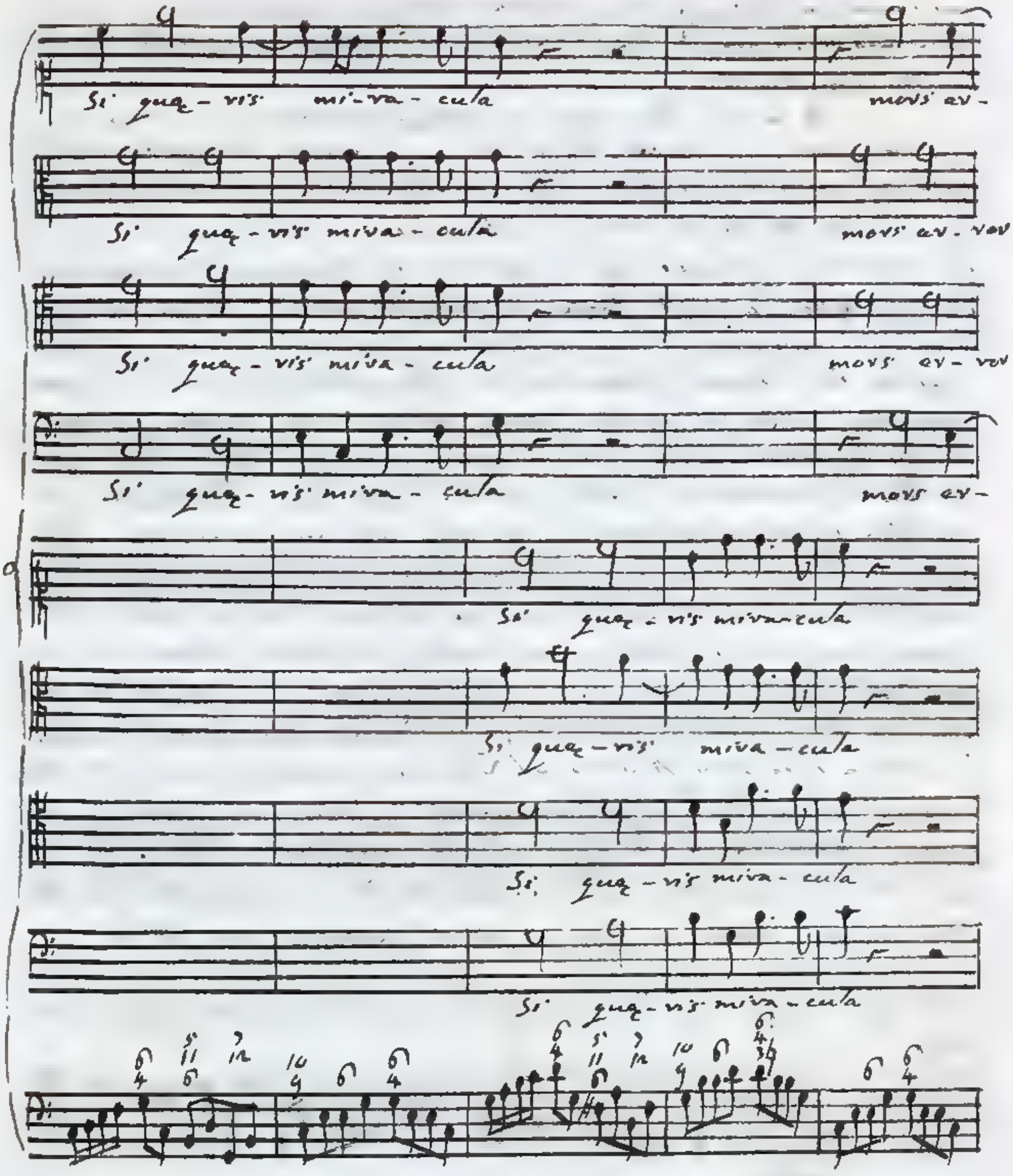
maggiore, e la cantilena I un' Ottava all' insù, ne nasce la cantilena K, che alla IK in armonia grata si riferisca. Se tutti i suoni della cantilena H appartenessero all' Esacordo per ♮ quadro, la cantilena K riuscirebbe simile alla H; ma contenendosi nella H il suono F spettante all' Esacordo per natura, fra le due mentovate cantilene non può passar somiglianza, siccome vedesi manifesto ponendole al paragone.

Il Basso fondamentale della coppia di cantilene H, I è diverso da quello delle due cantilene I, K; e quindi il nostro Contrappunto doppio alla Duodecima non conserva unità di armonia.

Al di sopra della cantilena I, che occupa le battute prima e seconda, ho notata coi numeri la armonia, che forma con essa la cantilena H. Si vede adoprata la Quarta ma in figura di dissonanza, e perciò preparata, e risolta. La Sesta altresì si usa come dissonanza, che si apparecchia colla Settima minore, e si risolve nella Quinta. Effettuato il descritto trasporto, abbiamo la coppia di cantilene K, I. La armonia, in cui questa corrisponde a quella, la ho espressa coi numeri. La dissonanza, che prima del trasporto era Quarta, prende l' aspetto di Nona. Osservi chi legge, che la dissonanza è prodotta dal suono inferiore, e che essa riceve preparazione, e risoluzione. Rispettivamente al Basso fondamentale la nostra dissonanza è una Quarta aggiunta all' accordo G^{5}_{3}, a cui parimente si aggiugne la Sesta cantata dal Contralto, le quali si risolvono in Terza, e Quinta. Comparisce in figura di Settima quella dissonanza, che avanti il trasporto era Sesta. Anche qui la dissonanza prima preparata, ed indi risolta sta nella parte grave, ed in riguardo al Basso fondamentale è una Nona unita all' accompagnamento A^{5}_{3}, al quale altresì si unisce l' Undecima, le quali dissonanze dall' Ottava, e dalla Decima ricevono risoluzione. Da tutte queste riflessioni si può cavare la conseguenza, che per ben riuscire in sì fatti Contrappunti, egli è necessario l' avere una piena cognizione di tutti i maneggi delle parti di mezzo, e di tutti i rivoltamenti delle dissonanze.

D. 25. Sogliono qualche volta i Maestri accrescere l'unità della composizione con un andamento ostinato o nel Basso, o nelle parti acute. Ho detto che questo artifizio accresca l'unità della composizione; imperocchè esso non disobbliga le altre parti dalla dovuta corrispondenza di passi. Veggasi il bellissimo esempio del Padre Maestro Vallotti.



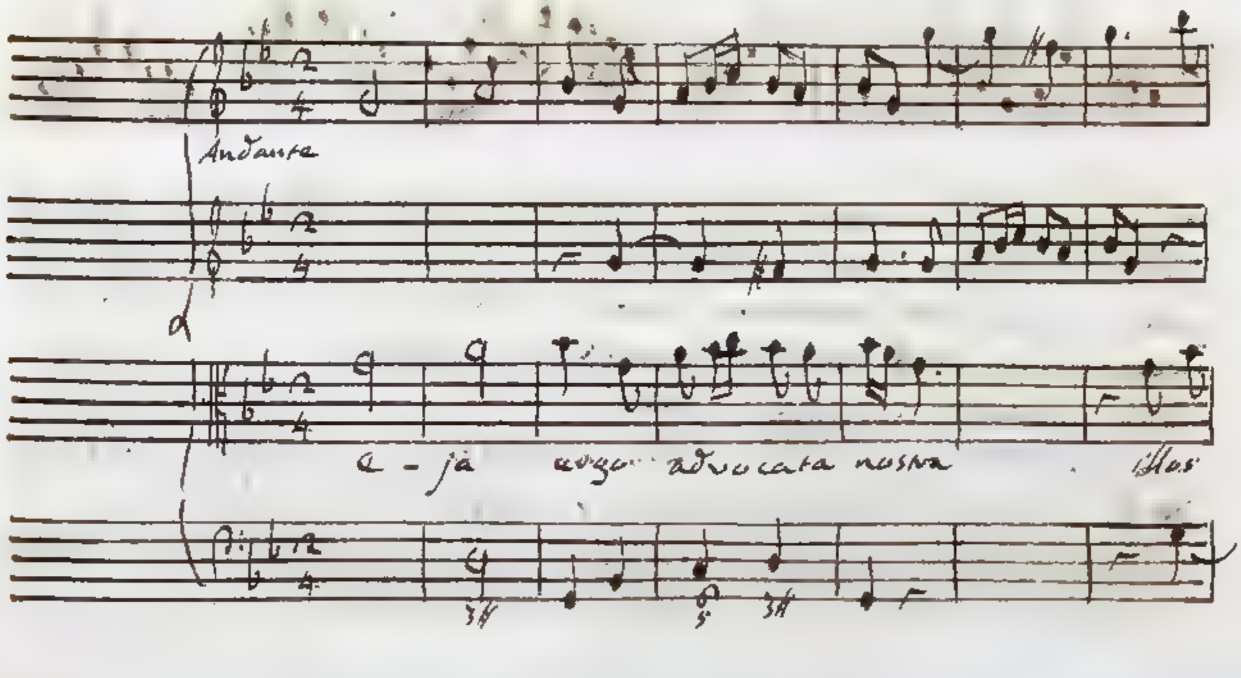


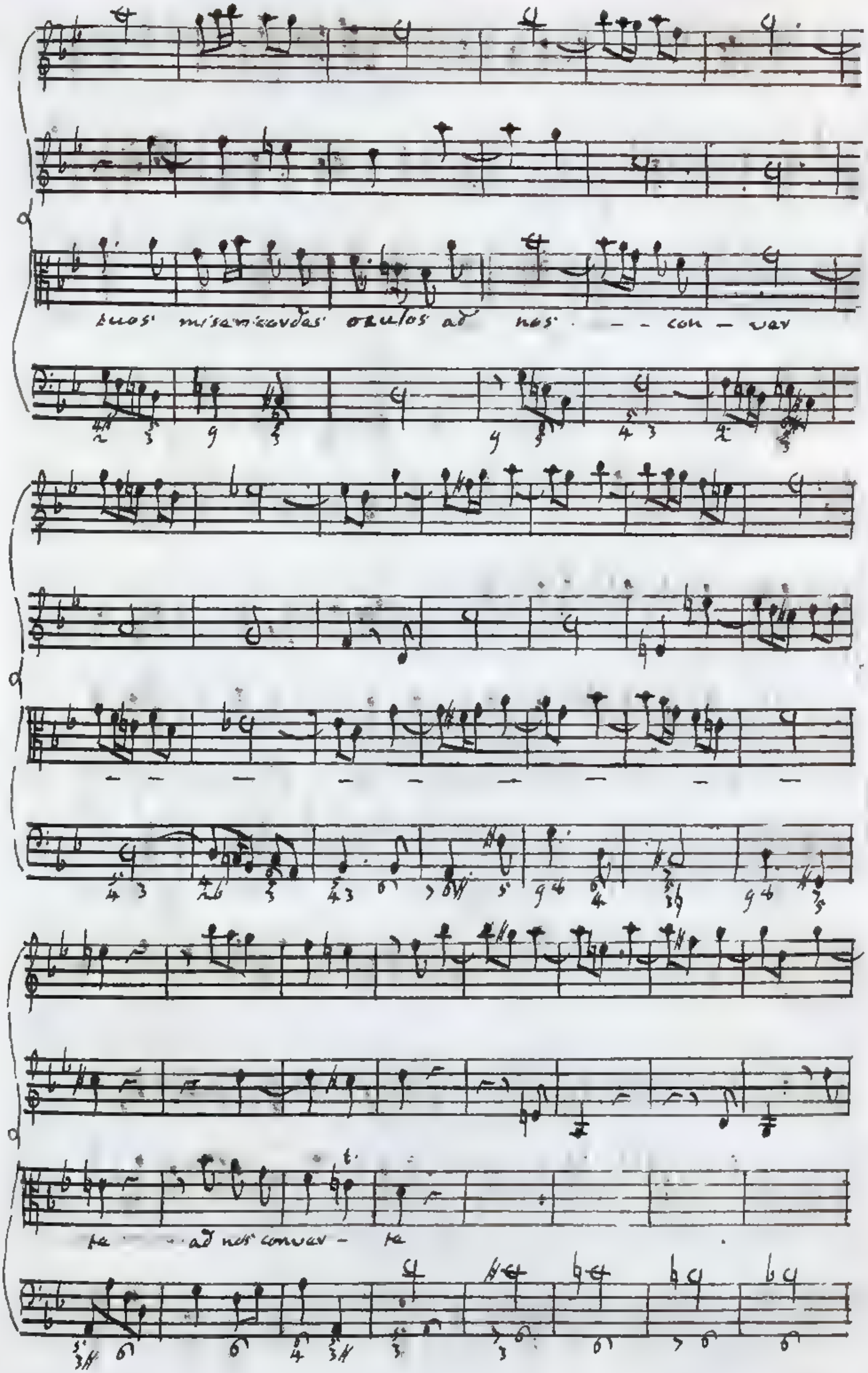
Al Basso del primo Coro risponda quel del secondo, e continua poi fra i due Cori una elegantissima analogia, i quali ora cantano a vicenda, ed ora congiuntamente, e proferiscono cantilena adattata al sentimento della parola, mentre il Basso dell'Organo procede sempre collo stesso andamento ostinato. Gli accordi B $\begin{smallmatrix}5\\11\\6\end{smallmatrix}$, F♯ $\begin{smallmatrix}5\\11\\6\end{smallmatrix}$ derivano dai fondamentali G $\begin{smallmatrix}13\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$, D $\begin{smallmatrix}13\\7\\5\\3♯\end{smallmatrix}$ di Terza, Quinta, Settima, e Terzadecima. La dissonanza Settima

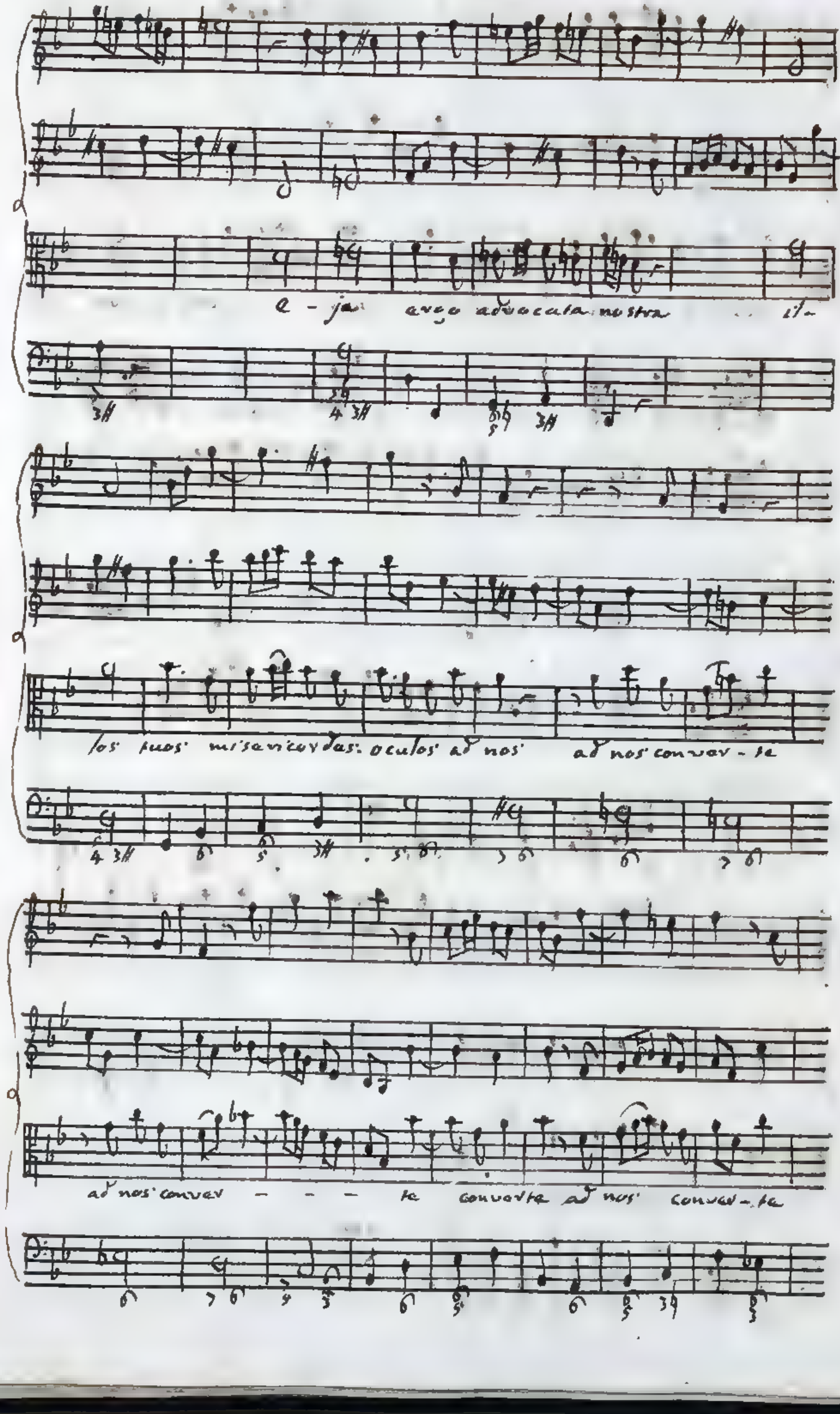
minore

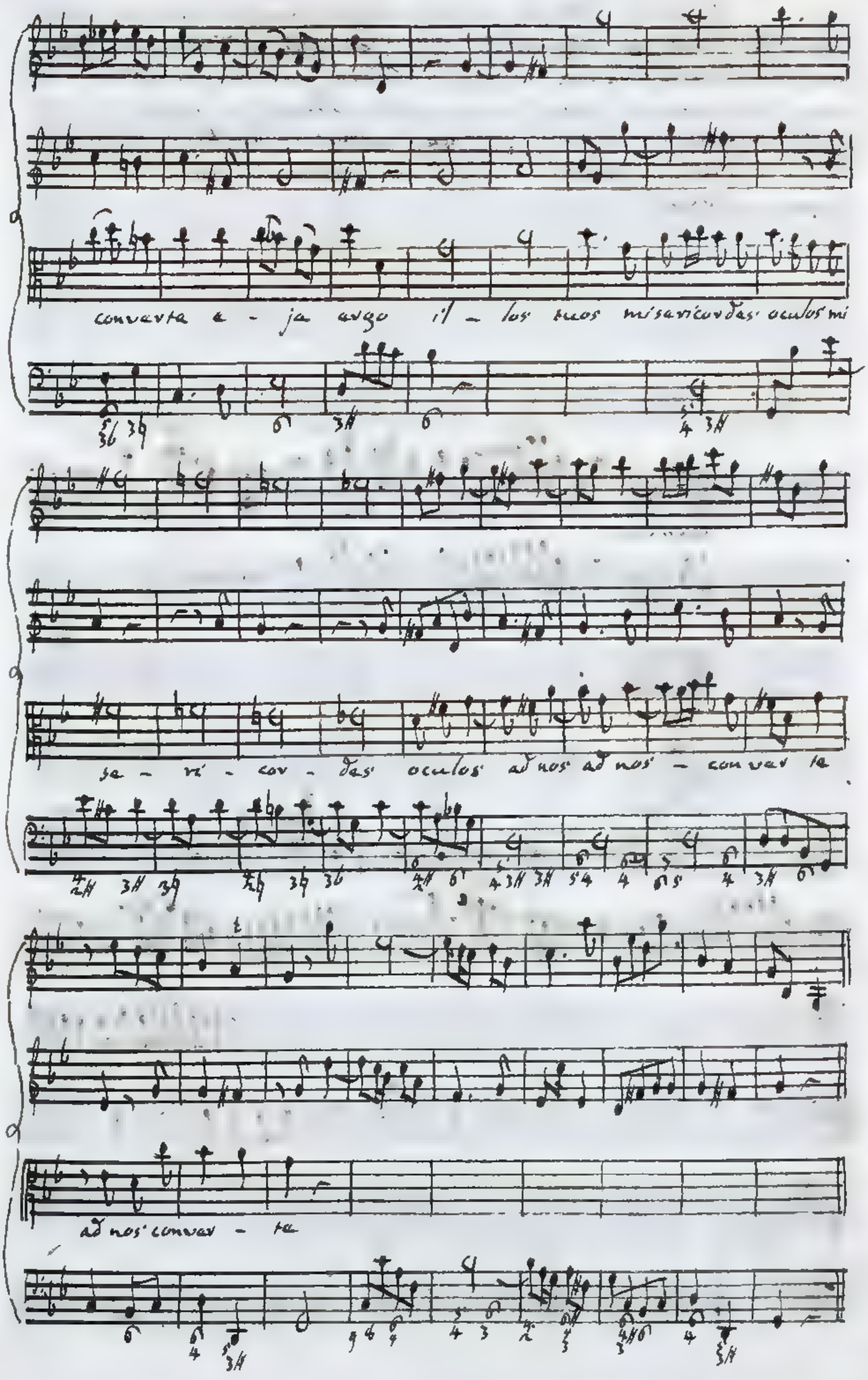
minore, e Terzadecima unite insieme producono un ottimo effetto, sopra di che si richiami a memoria quello che ho scritto Cap. I. § 12.

§ 26. Per mettere elegantemente in Musica un Versetto, un'Aria, si inventino varie cantilene adattate ai sentimenti dell'uno, e dell'altra, e col maneggio di esse la composizione al suo termine si conduca. L'introduzione poi ha da contenere il sugo, e la sostanza del Versetto, o dell'Aria, e fare lo stesso ufficio come l'esordio rispettivamente all'orazione. Da una Salve Regina del Signor Giambatista Pergolese prendo il primo esempio, che mi sembra assai bello. E' molto felice l'espressione nelle prime 22. Battute dell'andante pel desiderio contenuto nella parola Eja ergo Advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Per dar poi riposo alla parte, che canta, introduce nella Battuta 24. due cantilene, una nel primo Violino atta a dinotare una diretta fiducia, e l'altra nel Basso discendente per Semituoni opportuna a risvegliare misericordia, ed alternando queste cantilene, e le dianzi usate, continua, e dà fine il celebre Autore al Versetto, accoppiandole in esso leggiadramente unite, e variate. Si osservi posto in opera l'accordo $D^{6\,6}_{5\,4}$ derivato dal fondamentale $G^{9\,5\,6}_{3\,6}$, ed altresì l'accordo $D^{6\,6\,5}_{3\,4}$ nascente dal congiungere le due dissonanze Sesta, e Settima ambe minori con $D^{5}_{3\,4}$.

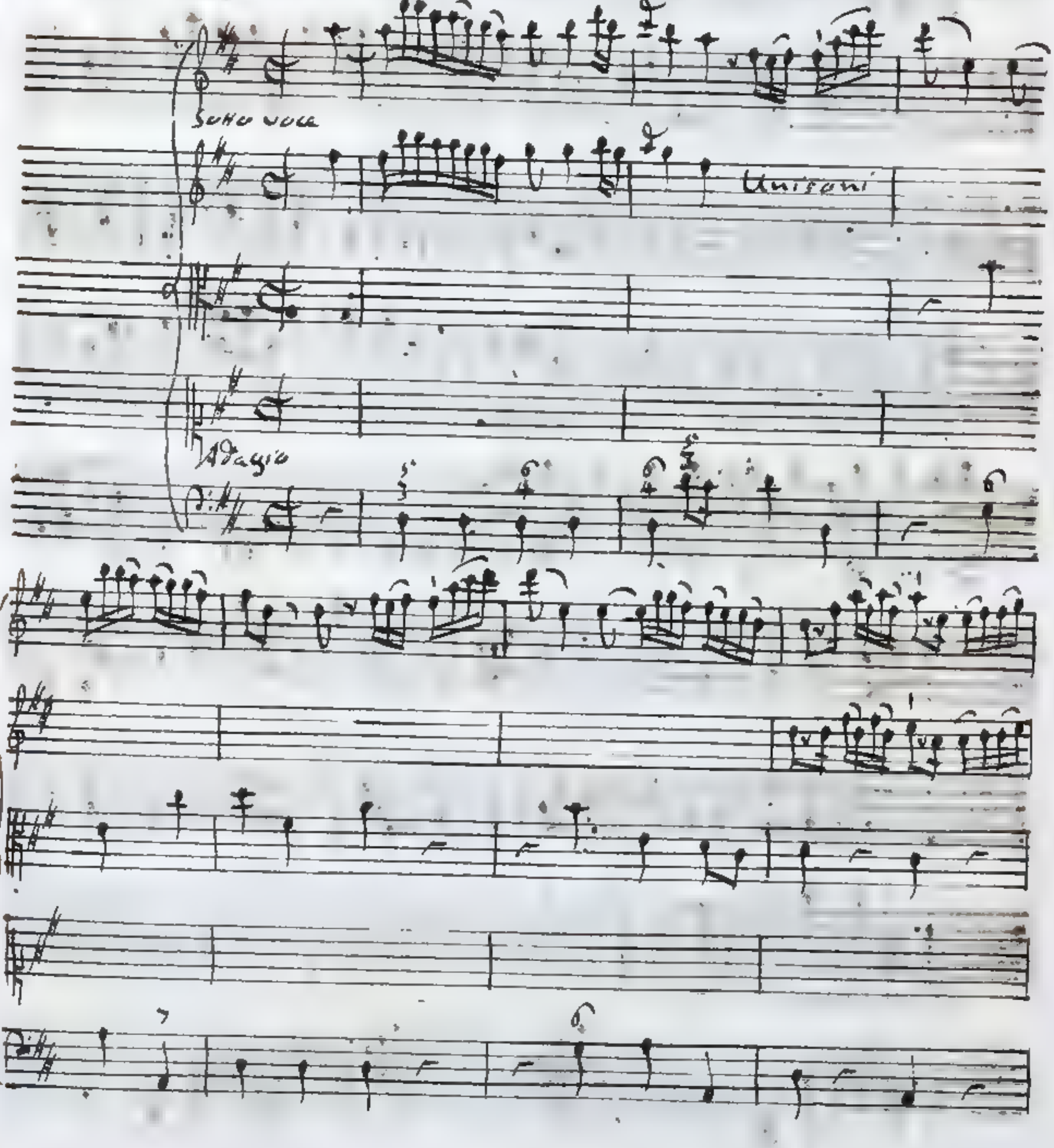


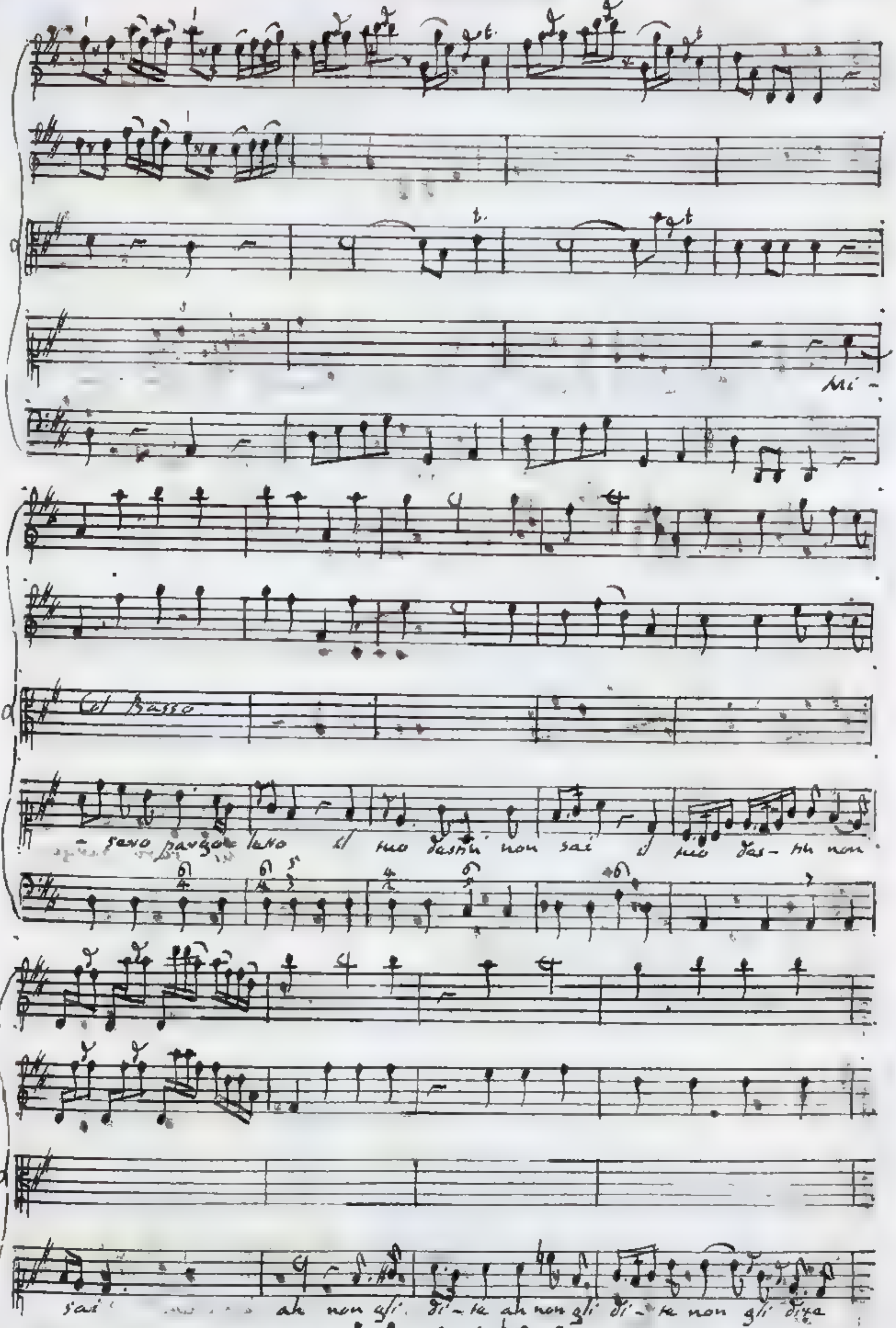

tuos misericordes oculos ad nos - - - con - ver
te - - ad nos conver - te

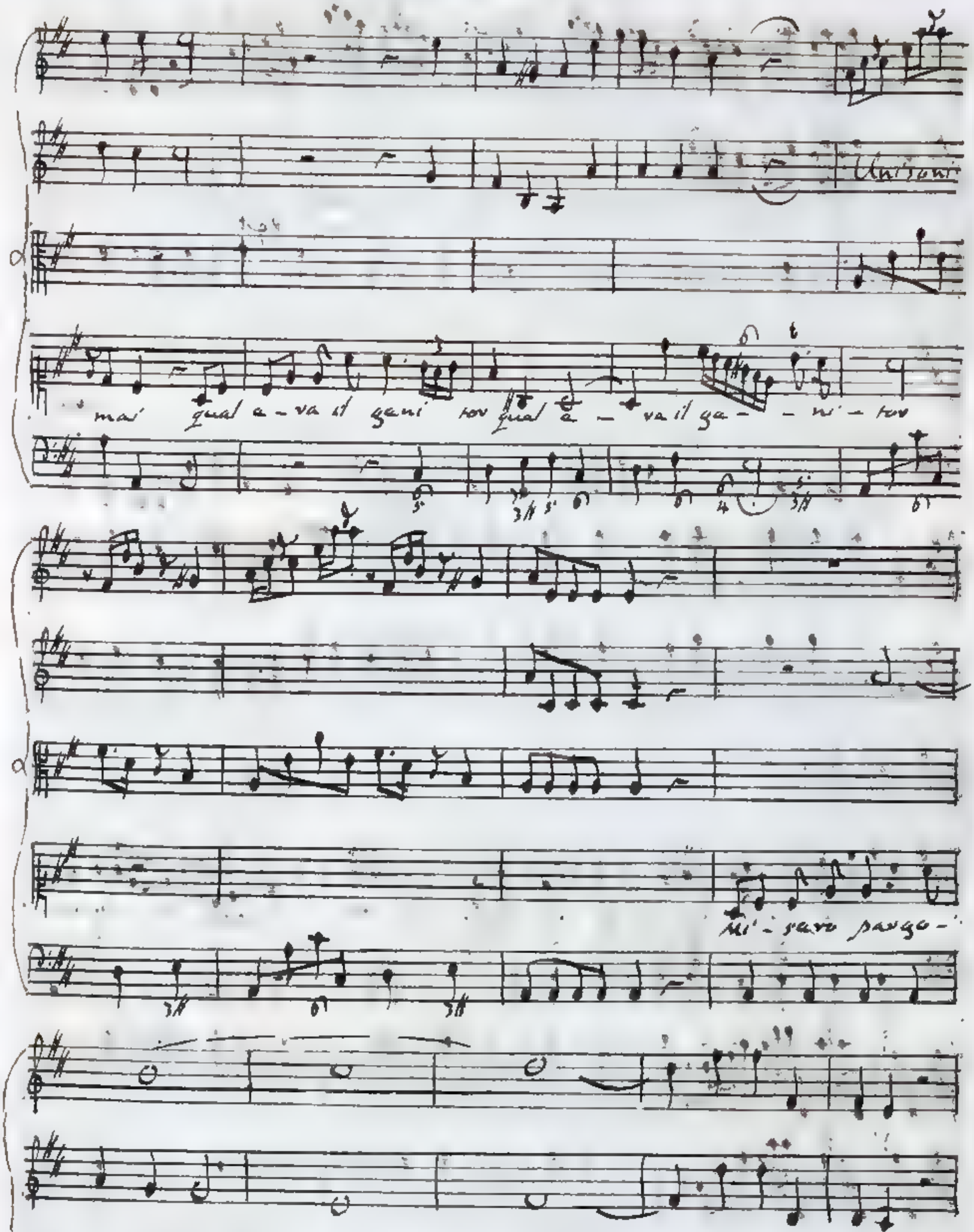

e - ja ergo advocata nostra il-
los tuos misericordias: oculos ad nos ad nos conver - te
ad nos conver - - - te converte ad nos conver - te

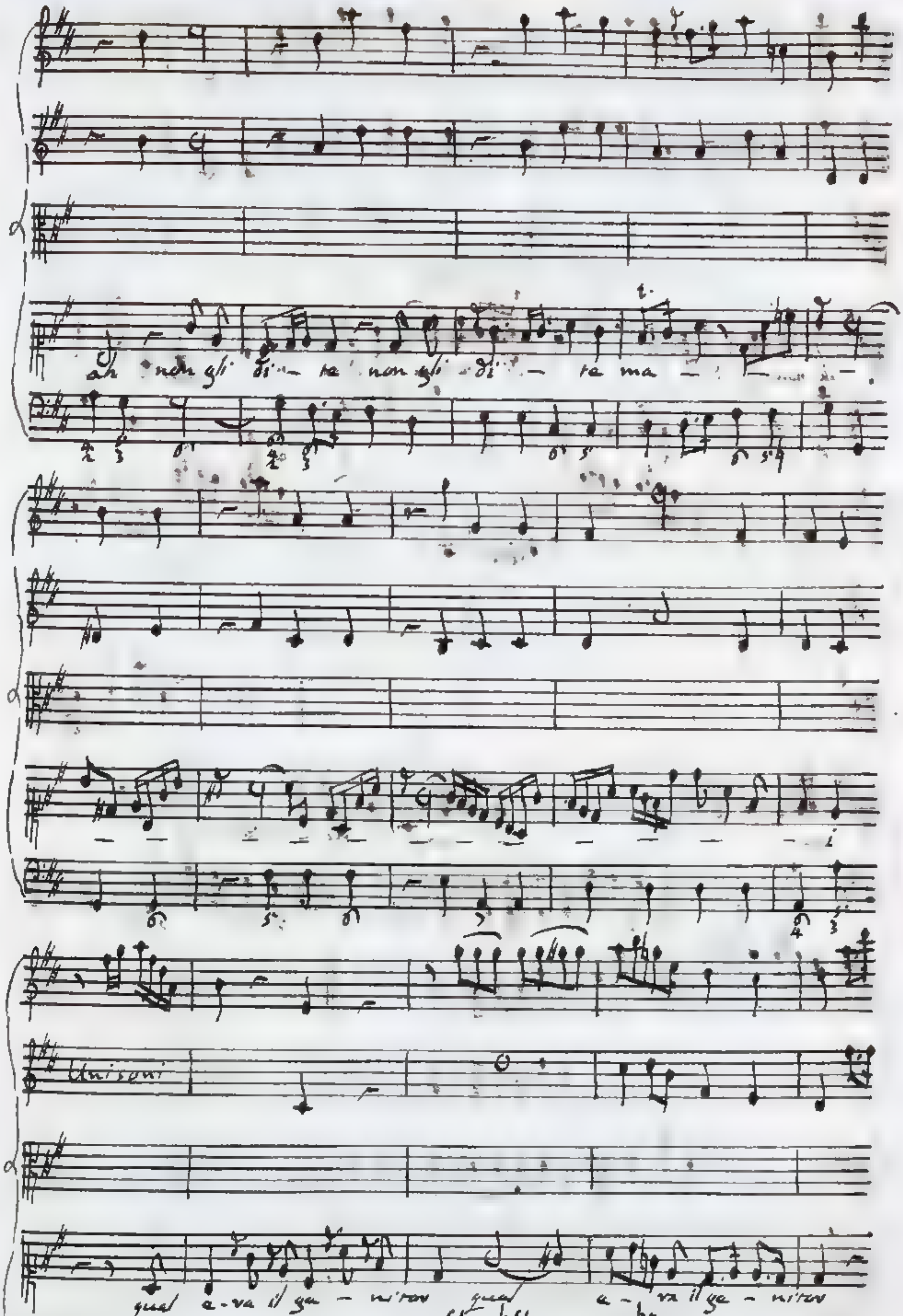

converta e - ja ergo il - los tuos misericordes oculos mi
se - ri - cor - des oculos ad nos ad nos - conver te
ad nos conver - te

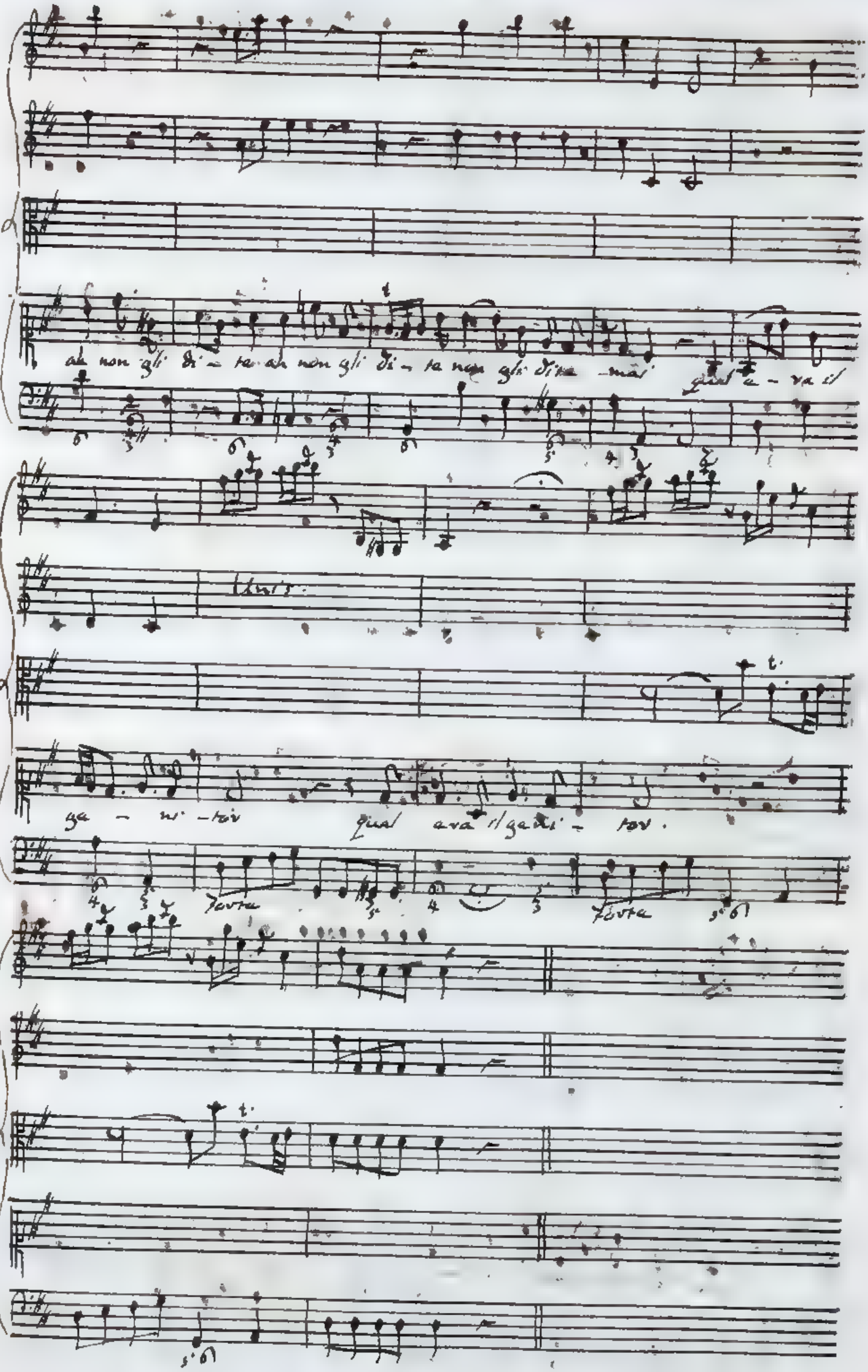
§ 27. Mi somministra il secondo esempio un' Aria del valente Signor Niccolò Jomelli ideata con gravità e schiettezza, e che produce un ottimo effetto. Il compassionevole sentimento della Poesia è imitato eccellentemente, e chi legge ne capirà l'artifizio, dopo che avrà veduta la teorica di tali imitazioni contenuta nel quarto Libro.




Mi-
Col Basso
seno pargoletto il tuo destin non sai il tuo des- tin non
sai ah non gli di- ta ah non gli di- ta non gli dira


mai qual a - va il geni tor qual a - va il ga - ni - tor
Mi - saro pargo-
let - to il tuo destin non sa - i il tuo destin non sai

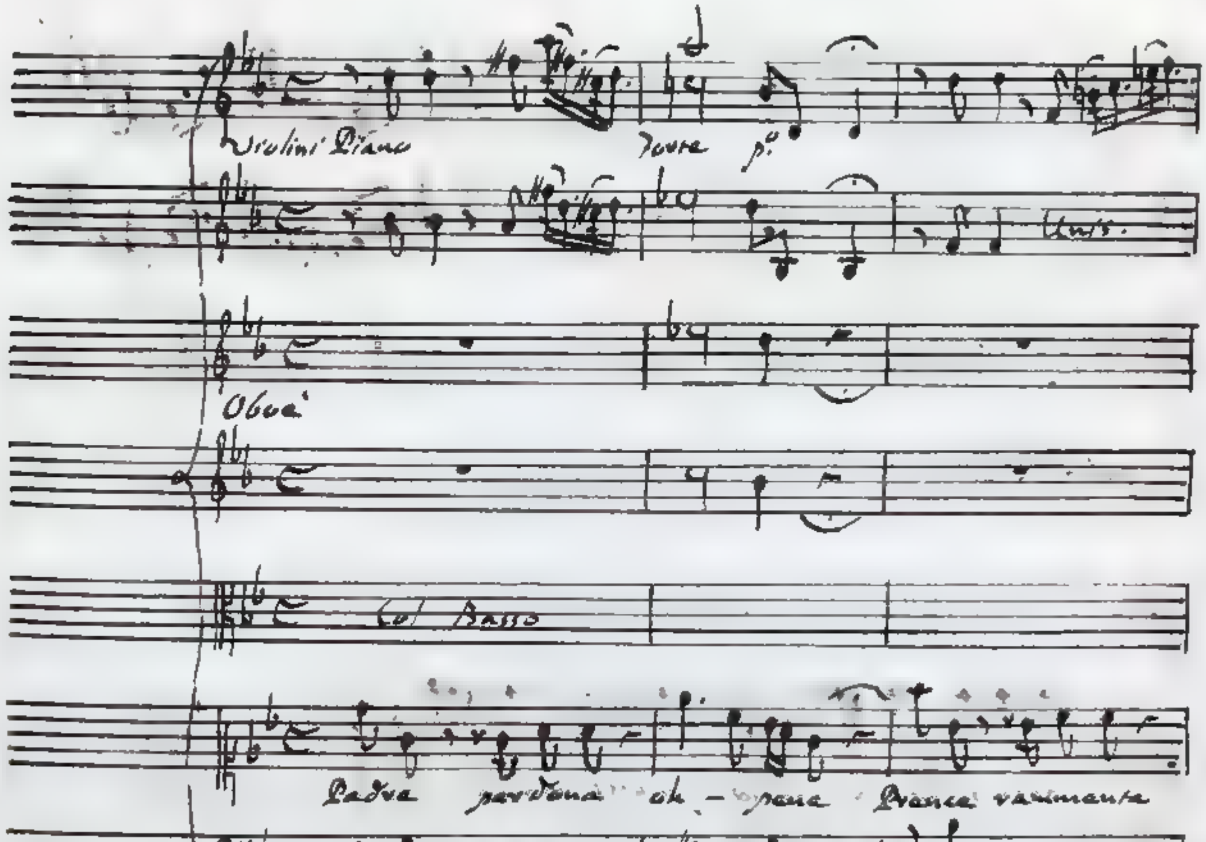

ah non gli di- te non gli di- te ma
Unisoni
qual a-va il ga-
qual a-va il ga-

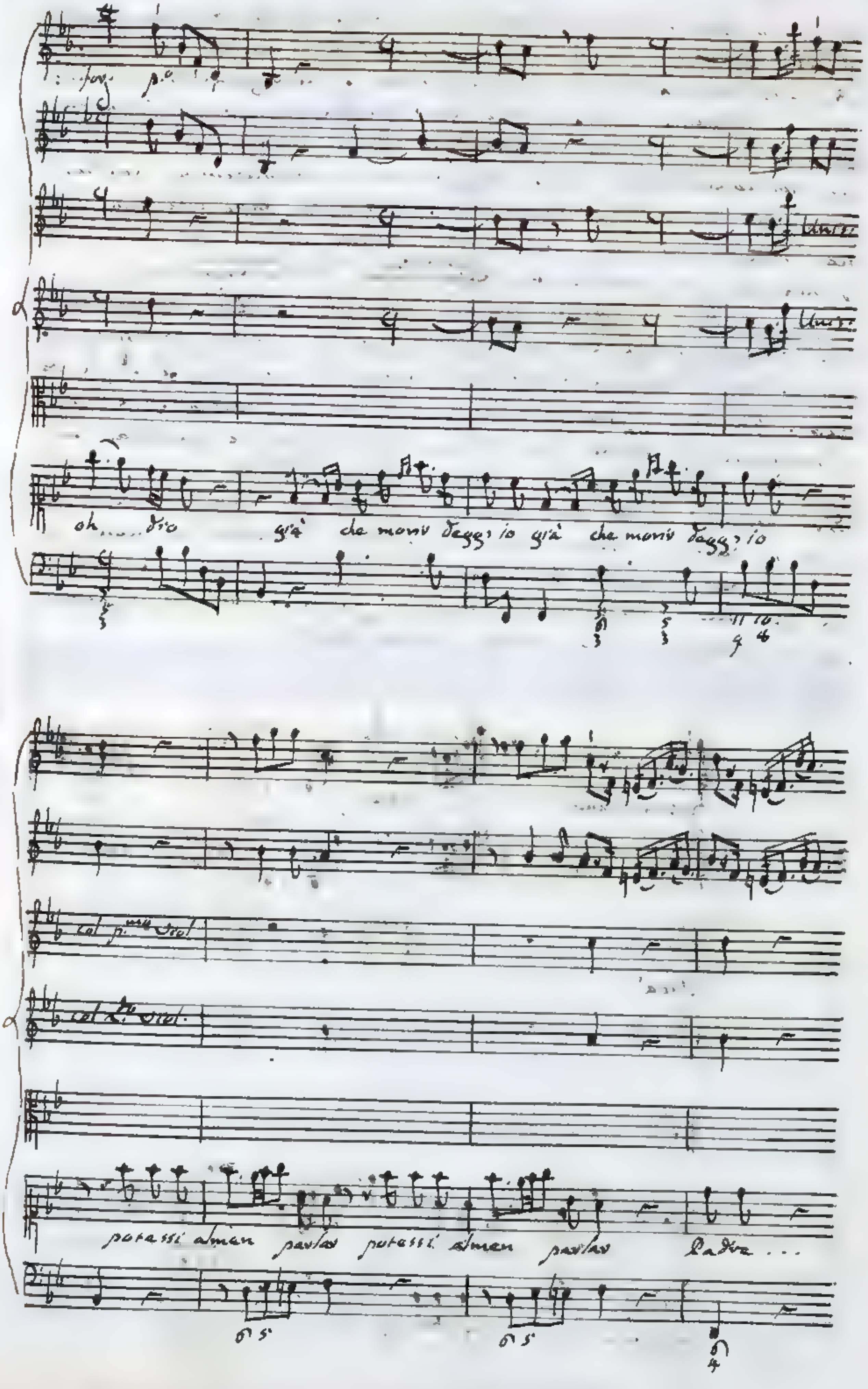

ah non gli di - ra ah non gli di - ra non gli dira - mai qual e - ra il
Unis.
ge - ni - tor qual era il geni - tor.
Forte
Forte

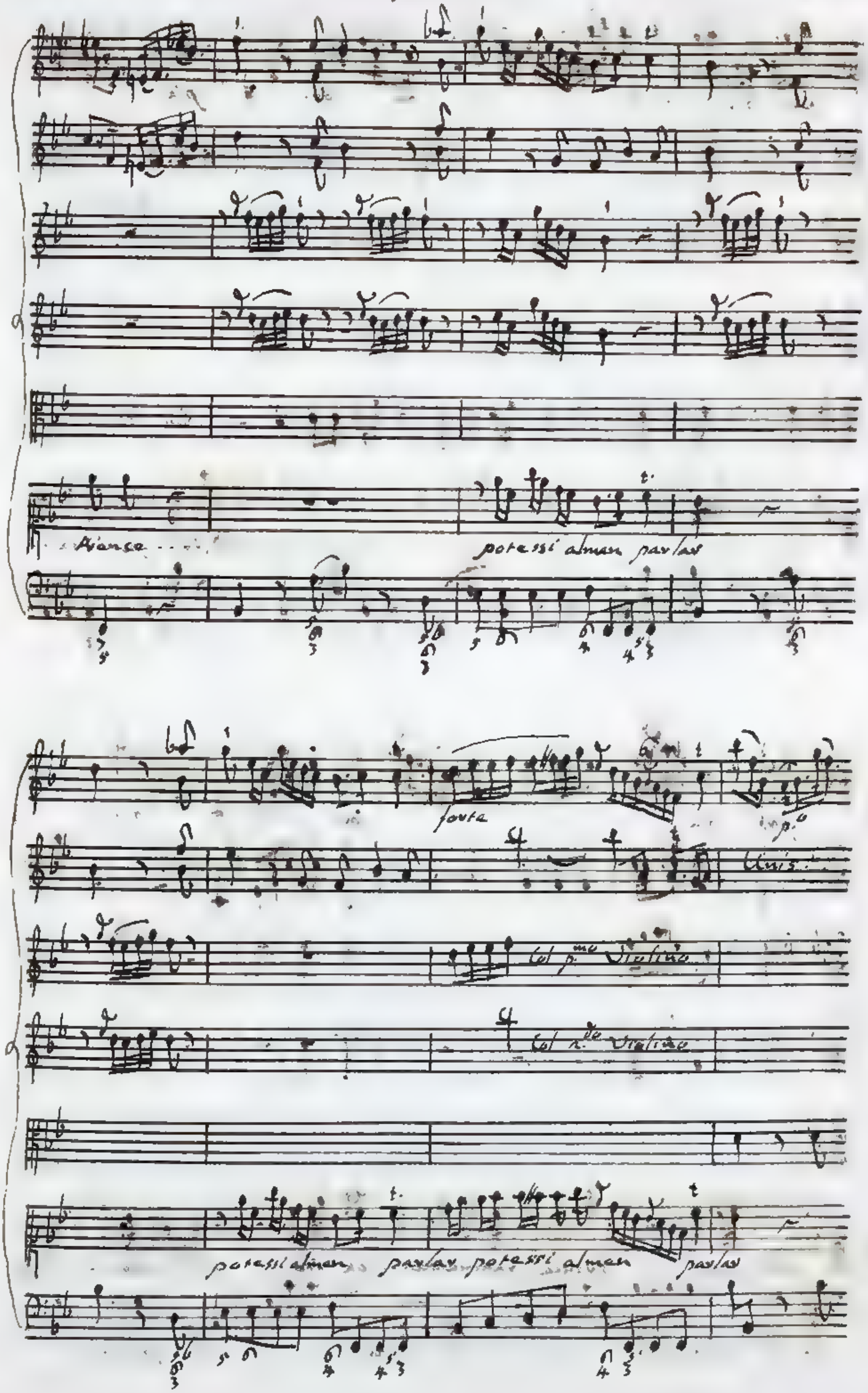
Al

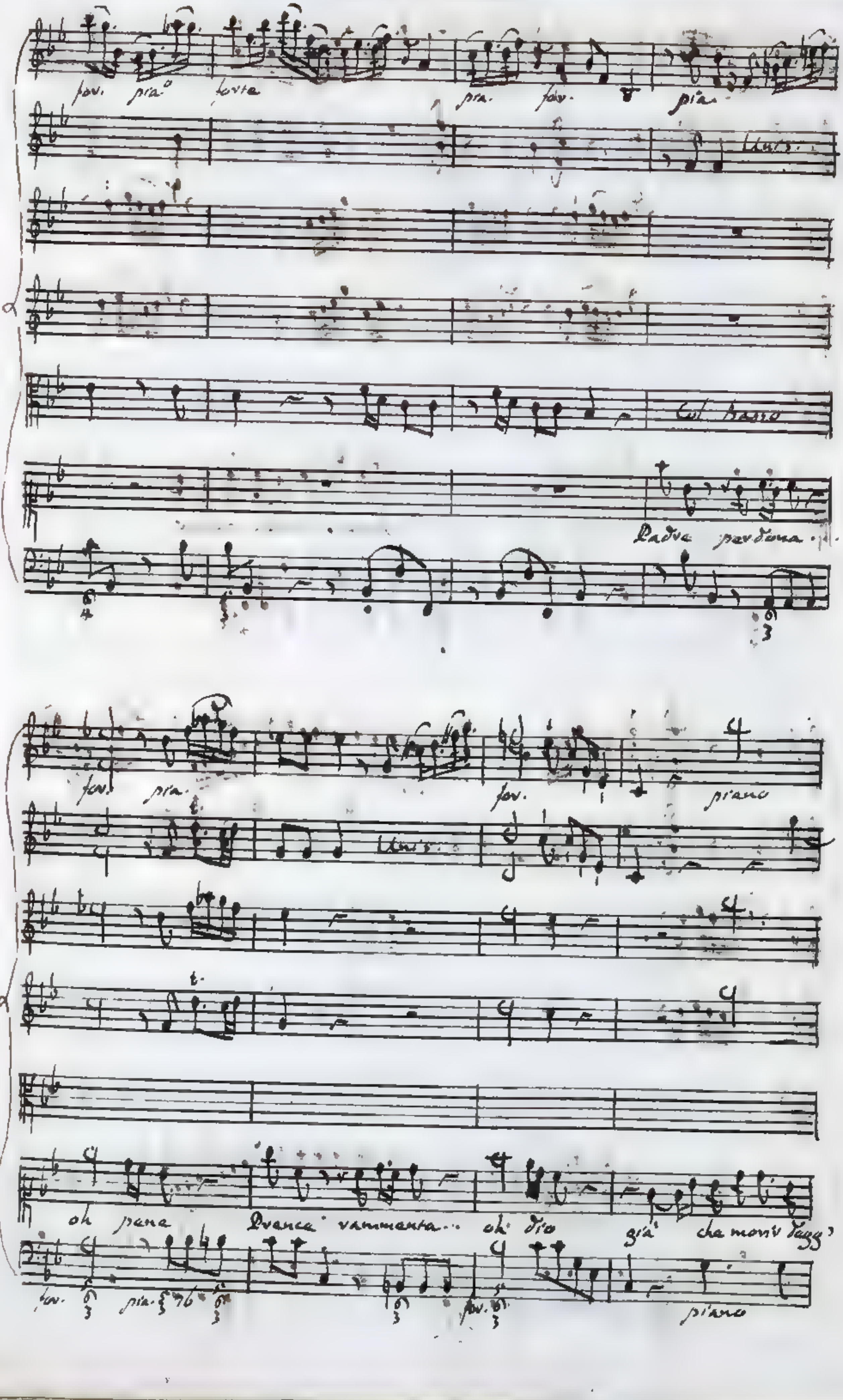
Al vero Basso della Battuta n.4. segnato * *, che sarebbe e 43, ha sostituito l'Autore il Basso A comune alle due Battute antecedente, e susseguente. In riguardo alla mentovata Battuta il suono A è una Undecima, o sia Quarta dissonanza, la quale si introduce bensì preparata, ma diviene poi consonanza senza soggiacere a risoluzione nella Battuta 29. Di sì fatta licenza ne vien fatto uso non solo nei Recitativi, ma ancora nelle Arie, ed in altri incontri. I Maestri più esatti se ne ~~astengono, e con ragione~~ servono parcamente.

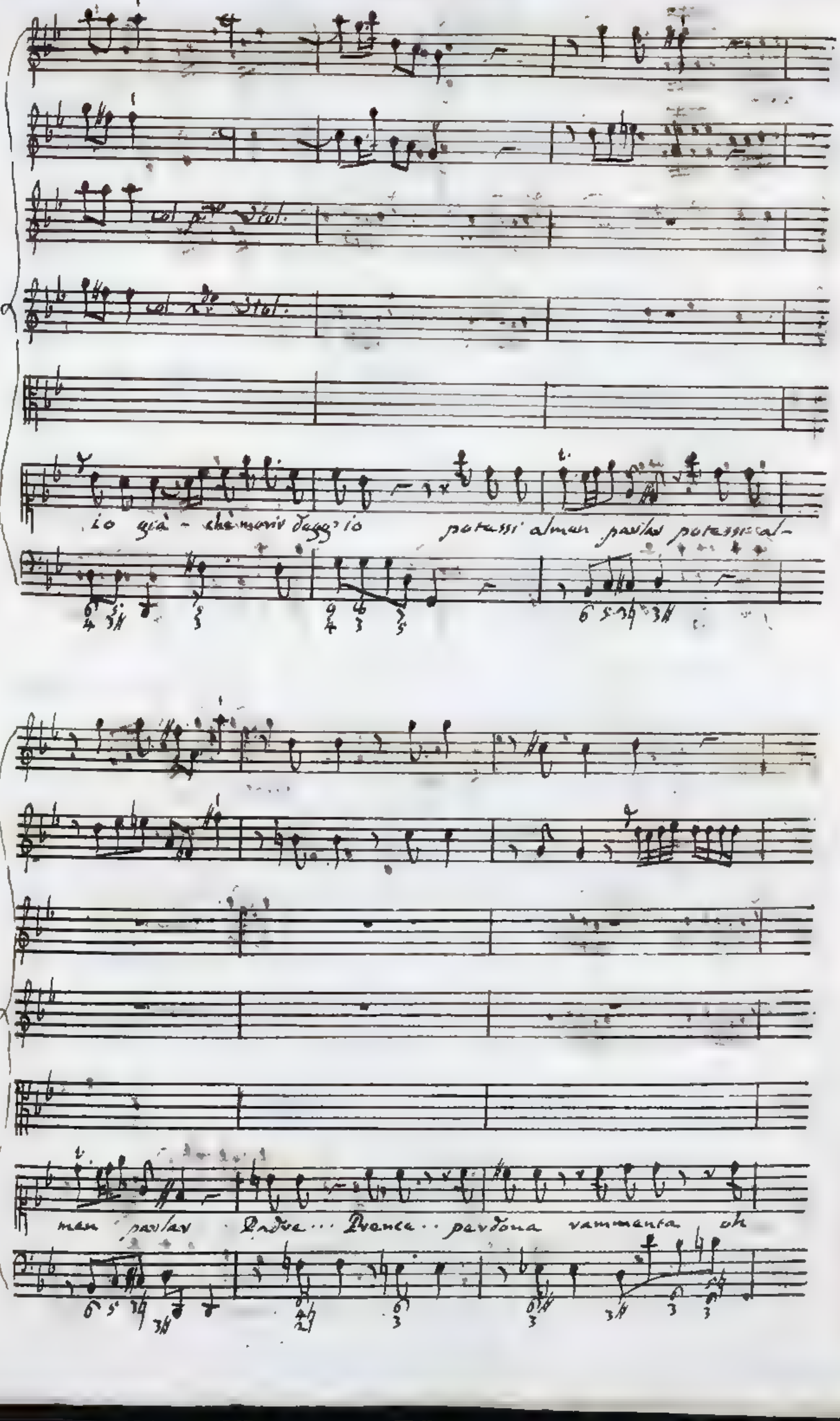
§ n.4. Aggiunge un'altra Aria dello stesso celebre Autore felicemente condotta, sommamente appassionata, e ricolma di vive espressioni miste di energia, e di patetico. Ha essa il pregio della unità, e della varietà, e con l'intreccio di pochi passi riesce assai vaga, e gustosa, nascendo singolarmente il diletto dalla eccellenza, e quasi direi verità della imitazione. Si osservi egregiamente usata la Settima diminuita, e ricercata disposta in piena armonia per dinotare le miserabili esclamazioni oh pena, oh Dio, nè si trascuri di riflettere quanto bene si rappresenti il sentimento potessi almen parlar.

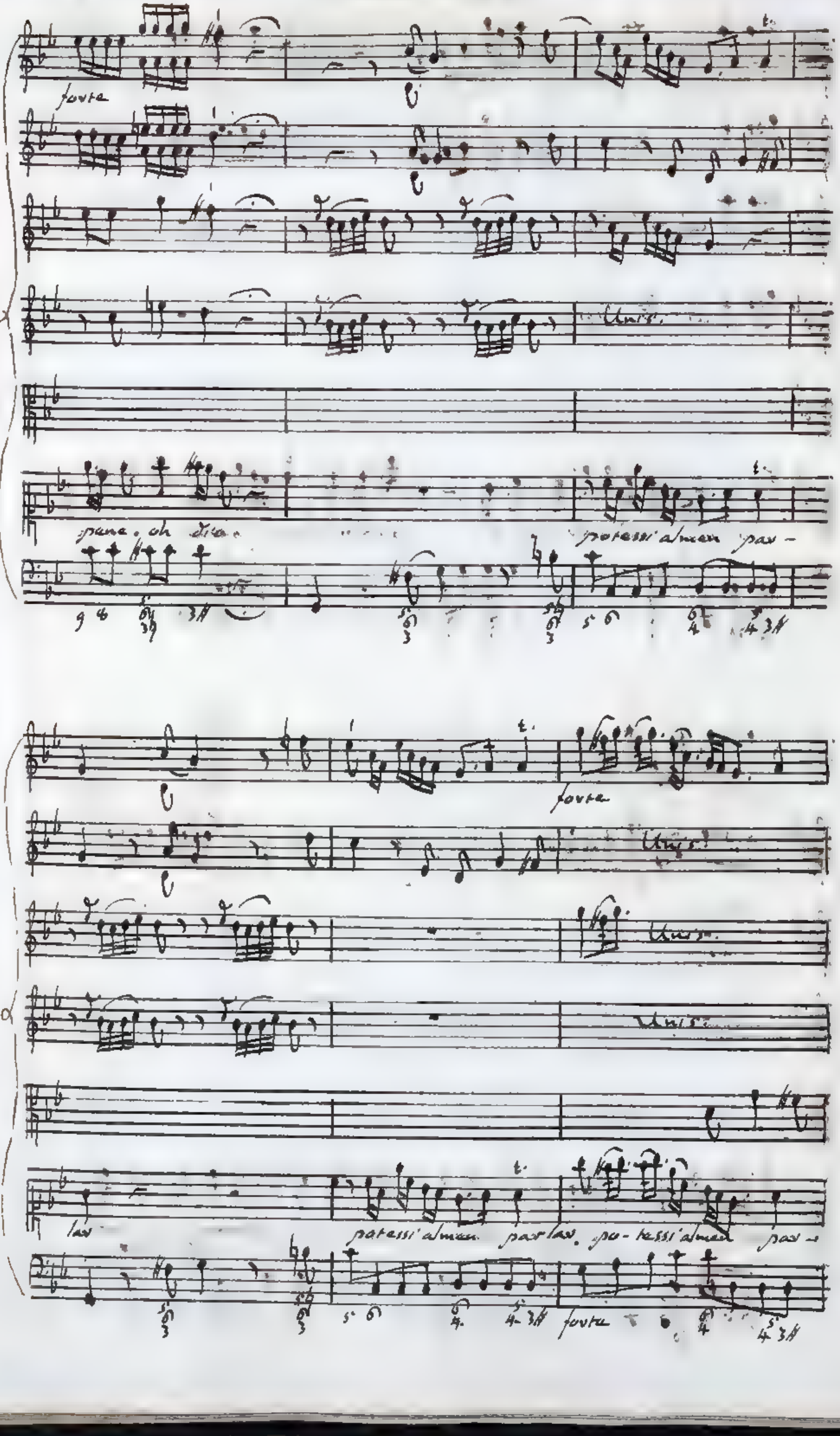


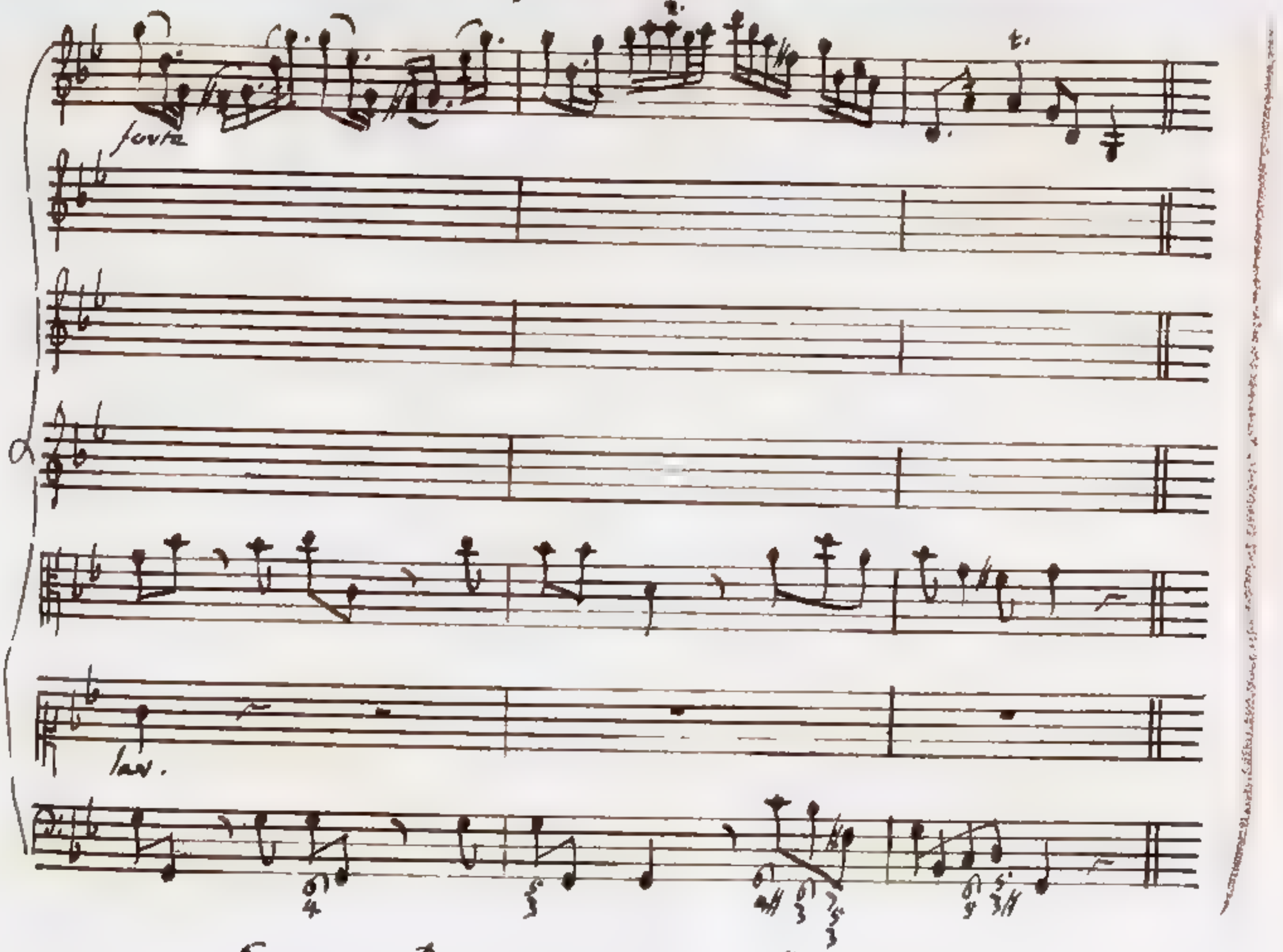

Unis.
Unis.
oh ... dio già che morir deggio già che morir deggio
col p.mo Viol.
col 2.do Viol.
potessi almen parlar potessi almen parlar


potessi alman parlar
forte
Unis
Col p.mo Violino
Col 2.do Violino
potessi alman parlar potessi alman parlar

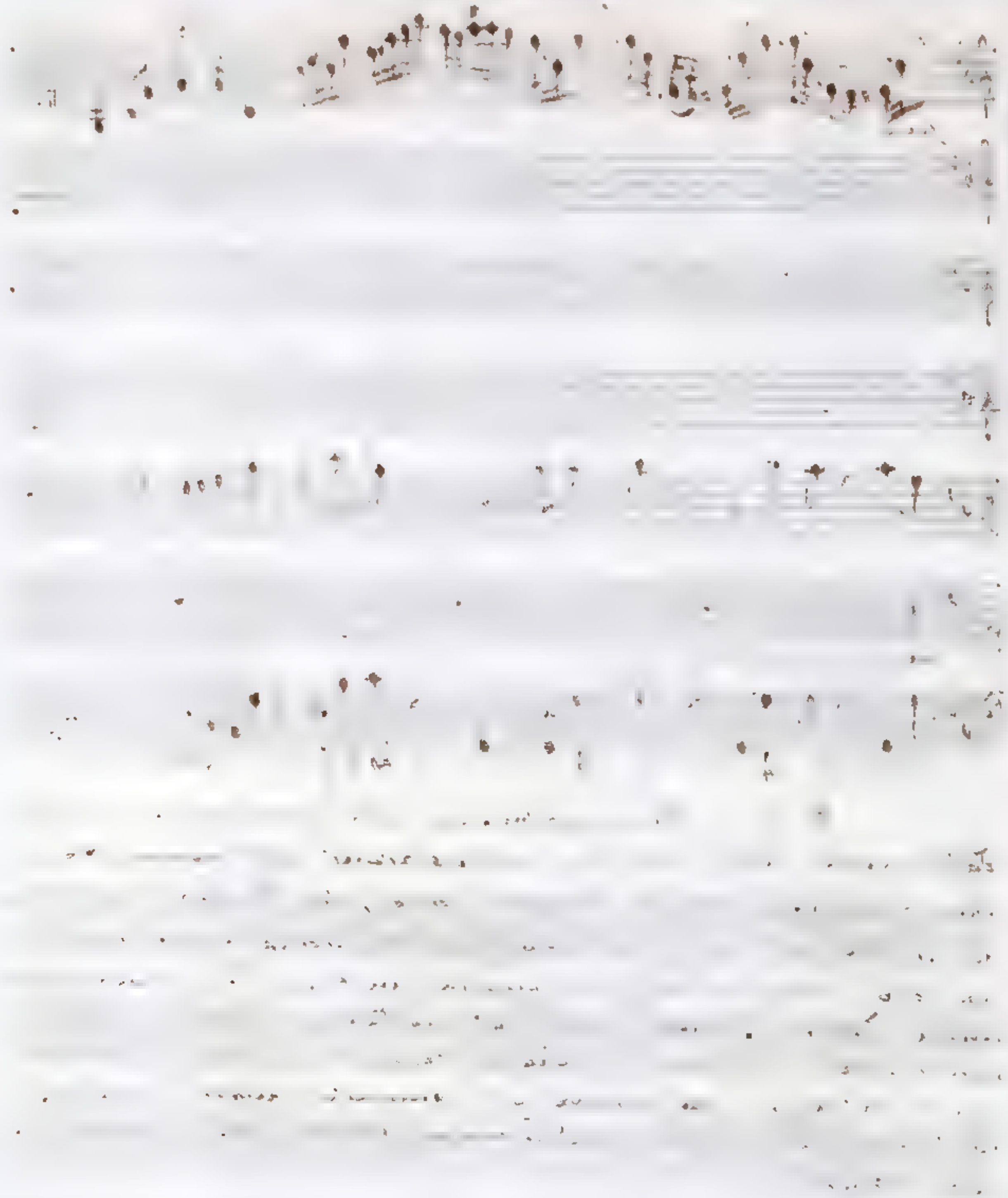

for. pia.° forte pia. for. pia.
Unis.
Col basso
Padre perdona
for. pia. for. piano
Unis.
oh pena
già che morir degg'
piano


col p.mo Viol.
col 2.do Viol.
io già - che morir degg'io potessi almen parlar potessi al-
men parlar Padre... Prence... perdona rammenta oh


forte
Unis.
pane. oh Dio
potessi almen par-
forte
Unis.
Unis.
Unis.
lar
potessi almen parlar. po-tessi almen par-
forte



§ 29. Do compimento alla importante materia della unità delle musiche composizioni coll'avvertire, che qualunque sia la composizione, fa di uopo che i passi, ond'è formata, abbiano tale relazione e con essa, e tra loro, che con ragione quella un tutto di conveniente unità dotato, e questi parti del medesimo tutto si possano nominare. Gli esempj che ho recato serviranno di norma a chi legge per tessere gli armonici lavori, mantenendo in essi quella unità più o meno stretta, che la loro natura richiede.



Le Leggi del Contrappunto

dedotte dai fenomeni

e confermate col raziocinio

dal Conte Giordano Riccati

~~Nobile Trivigiano~~.

Libro quarto.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Capitolo primo

Dei Temperamenti

§ 1. Il Temperamento musico consiste in distribuire a più intervalli, onde si renda poco sensibile, quella differenza del Comma $\frac{81}{80}$, per cui nel Sistema Diatonico sono troppo alterati alcuni intervalli consonanti. Un tale compartimento si chiama anche Partecipazione, perchè col mezzo di esso molti intervalli partecipano della differenza distribuita del Comma. Parecchi Autori quando trattano dei temperamenti, cominciano dallo esagerare sopra le imperfezioni del Sistema Diatonico. Per togliere di mezzo la confusione delle idee, rifletto che in tre maniere si può considerare il Diatonico o come Tuono C per Terza maggiore; o come Tuono A per Terza minore, o come un aggregato di essi due Tuoni. Nelle due prime maniere considerato, egli è perfettissimo; quando lo [illegible] dalle applicare ad un sistema esatto di melodia e accompagnamento consonante, o per Terza maggiore, o per Terza minore. Quegli intervalli, che o nell'uno, o nell'altro Tuono sono scarsati per un Comma, qualora si riguardino come dissonanze, o come melodia fondamentale, non hanno luogo nei detti Tuoni in tali figure. Vengono adunque i nostri rapporti in qualità di movimenti diversi di melodia, e sotto un sì fatto aspetto non sono alterati, conducendo con facilità di buon effetto da una consonanza all'altra amendue giuste. Nel Tuono C per Terza maggiore a cagion di esempio la Quinta D A, che vi figura di dissonanza, e di melodia fondamentale, sarebbe per un Comma, si usa come un altro passo, che guida da A D come maggiore di D A D Quinta di G. Questa avvertenza è importante, nè so che da altri sia stata fatta. Considerato il Diatonico nella terza maniera, si scopre subito la necessità del temperamento. Con esso si ottiene, che scemata la differenza del Comma, per cui i Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore non si accordano nel valore di D, di modo che le consonanze rette di ambedue i Tuoni riescano giuste adeguatamente.

§ 2. Oltre modo varj sono i giri di ragionare, che hanno guidato i Maestri alla ricerca dei tempera-

menti

menti. Se pure non grande errore, il metodo ch'io propongo tende immediatamente al fine, ed è dimostrativo. Premetto alcuni principj.

Nei temperamenti si deve aver mira alla sola consonanza. Le dissonanze, che per loro natura pungono l'orecchio, tollerano grandi alterazioni. Nella Settima minore, nella Undecima, e nella Terzadecima non dà fastidio la differenza di un Diesis enarmonico [illegible]

Le consonanze vogliono alterarsi tanto meno, quanto sono più semplici; cioè in ragione inversa della loro semplicità: ma come abbiamo altrove osservato (Lib. I. Cap. I. § 13.) i numeri impari più grandi, che hanno luogo nei rapporti consonanti, stanno in ragione inversa della semplicità delle consonanze; dunque vogliono queste alterarsi in proporzione dei numeri impari maggiori, che entrano nei loro rapporti. Paragonate insieme due consonanze una perfetta, e l'altra imperfetta, e perchè il numero impari maggiore nella consonanza perfetta si è il 3., nella imperfetta il 5.; le minime loro modificazioni dovranno corrispondersi in ragione di 3 a 5.

Le equisonanze, cioè oltre l'Unisono, l'Ottava semplice, e le replicate non vanno nè punto nè poco alterate. Nasce una tal legge dalla natura delle equisonanze, la quale richiede che per la stessa differenza si debbano modificare l'Ottava semplice, la duplicata, la triplicata &c. Ciò non si può generalmente, e con frutto ottenere; se non mantenendo tutte le Ottave giuste. Ho detto generalmente e con frutto; perchè si potrebbe fare, che in una serie di Ottave la prima fosse alterata, e l'altre tutte giuste, con che l'Ottava semplice, la duplicata, la triplicata &c. sarebbero temperate del pari. Ma l'alterazione di una sola Ottava riuscirebbe inutile alla totale participazione di uno stromento, ed oltre a ciò qui andiamo in traccia di quello ottimo temperamento, che tratta del pari le simili consonanze. Se si modifica e altera l'Ottava semplice, lo sconcerto dalla replicata è troppo grande; e se si regola il divario dell'Ottava più replicata, l'alterazione dell'

Ottava

Ottava semplice è così menoma; che in riguardo alla pratica è come se non vi fosse.

Dal doversi conservare intatte le equisonanze ne segue, che per quella stessa porzione di Comma, per cui cresce o cala un dato intervallo, dee tutto a rovescio calare o crescere il suo complemento all'Ottava. Scemata in cagione di esempio la Quinta per un sesto di Comma, dovrà aumentarsi per altrettanto la Quarta, che unita alla Quinta compie l'Ottava.

§ 3. Mi faccio ora a mostrare tre diverse sorti di ragionevoli partecipazioni, fra le quali l'ottima si pone di mezzo.

E primieramente presa per base la lettera C, esposte in serie tre Quinte ed una Terza minore, osservo che tanto nel Tuono C per Terza maggiore, quanto nel Tuono A per Terza minore le due Ottave C c sono composte da tre Quinte, e da una Terza minore, una delle quali Quinte è mancante per un Comma $\frac{81}{80}$, che si contrassegna colla lettera c.

Tuono C per Terza maggiore.

C		G		d		a		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$		$\frac{10}{3}$		4
|	$\frac{3}{2}$	|	$\frac{3}{2}$	|	$\frac{3}{2}$ c	|	$\frac{6}{5}$	|

Tuono A per Terza minore

C		G		d		a		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{20}{9}$		$\frac{10}{3}$		4
|	$\frac{3}{2}$	|	$\frac{3}{2}$ c	|	$\frac{3}{2}$	|	$\frac{6}{5}$	|

L'unica differenza consiste in ciò, che nel primo Tuono è calante la Quinta d a, e nel secondo la Quinta G d. Si rifletta che esse Quinte calanti non entrano in qualità di armoniche, e di melodie fondamentali nelle origine di que' Tuoni, che tali le somministrano, cioè a dire, la Quinta d a non ha luogo nelle origine del Tuono C per Terza maggiore, e la Quinta G d non ha luogo nelle origine del Tuono A per Terza minore.

Si serviranno egualmente ai due Tuoni, quando il Comma $\frac{81}{80}$ si distribuisca ai quattro intervalli componenti la doppia Ottava, dimodochè le tre Quinte

C G ; G d ; d a , se la Terza minore a c crescano il senso adeguatamente giuste, senza chiasso la prossi disgusto. Il predetto Comma si compartirà nella ottima maniera, qualora a ciascuna Quinta ne tocchi una porzione, che stia a quella parte, che tocca alla Terza come 3 : 5 conforme il secondo principio sopra stabilito. Il Comma dunque dividasi in quattordici gradi, e tre delle quali si assegnino ad ciascuna Quinta, e le rimanenti cinque alla Terza minore.

§ 3. Ottimo Temperamento della sottoscritta serie.

C	G	d	a	c
1	$\frac{3}{2} - \frac{3}{14}c$	$\frac{40}{9} + \frac{4}{14}c$; $\frac{9}{4} - \frac{6}{14}c$	$\frac{10}{3} + \frac{5}{14}c$	4

$\frac{3}{2} - \frac{3}{14}c$	$\frac{3}{2} - \frac{3}{14}c$	$\frac{3}{2} - \frac{3}{14}c$	$\frac{6}{5} - \frac{5}{14}c$

§ 4. Lo stesso temperamento ci si presenta considerando, che due Ottave sono formate da tre Quarte e da una Sesta maggiore, una delle quali Quarta è crescente per un Comma. Veggansi le due sottoposte progressioni, presa per base la lettera C.

Tuono C per Terza maggiore

C	A	d	g	c
1	$\frac{5}{3}$	$\frac{9}{4}$	3	4

$\frac{5}{3}$	$\frac{4}{3} + c$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$

Tuono A per Terza minore

C	A	d	g	c
1	$\frac{5}{3}$	$\frac{20}{9}$	3	4

$\frac{5}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3} + c$	$\frac{4}{3}$

Tanto nel Tuono C per Terza maggiore, quanto nel Tuono A per Terza minore una Quarta è crescente pel Comma. Nel primo Tuono la Quarta crescente si è A d, nel secondo d g. Per conciliare insieme i due Tuoni, le tre Quarte consonanze perfette, e la Sesta maggiore consonanza imperfetta, che unite hanno da formare due Ottave giuste, si temperino avuto riguardo alla loro semplicità.

e

e si scoprirà, che anche questo comma si va diviso in quattordici parti, e per ne della qualità da crescere ciascuna Quarta per la rimanente cinquanta Sesta maggiore ... Ottava. Temperamento della sottoscritta serie

C A d g

$\frac{5}{3} + \frac{5}{14}c$, $\frac{20}{9} + \frac{4}{14}c$, $\frac{9}{4} - \frac{6}{14}c$ ... $= \frac{3}{14}c$ 4.

| $\frac{5}{3} + \frac{5}{14}c$ | $\frac{4}{3} + \frac{3}{14}c$ | $\frac{4}{3} + \frac{3}{14}c$ | $\frac{4}{3} + \frac{3}{14}c$ |

Ho detto che questo temperamento è lo stesso col superiore; perché in fatti se la Quinta cala per $\frac{3}{14}c$; la Terza minore per $\frac{5}{14}c$; la Quarta, e la Sesta maggiore loro rispettivi complementi all'Ottava debbono crescere per altrettanto; come nello stesso temperamento succede. Si è altrove da me notato, che per motivo della equisonanza dell'Ottava una Quarta presa all'insù equivale in certo modo ad una Quinta presa all'ingiù; e così una Terza minore presa all'insù ad una Sesta maggiore presa all'ingiù. Osservisi la legge nelle due serie

C G d a

C A d g c

che quella stessa progressione di Quinte, che si incontra nella prima procedendo all'insù da C grave verso c acuto per tre Quinte, ed una Terza minore; ci si presenta nella seconda discendendo da c acuto verso C grave per tre Quarte ed una Sesta maggiore. Essendo adunque le nostre due serie composte di suoni, che o sono gli stessi, o sono equisoni, e incontrando essi suoni in virtù di ambi i temperamenti le stesse alterazioni, ne segue che i due temperamenti in un solo si uniscono; verità che non ho voluto tralasciare di porre in lume anche per questa strada.

Calando nel nostro temperamento la Quinta per $\frac{3}{14}c$, la Terza minore per $\frac{5}{14}c$, ne segue che la Terza maggiore cresca per $\frac{2}{14}c$. E vaglia il vero essendo la Quinta composta delle due Terze maggiore e minore,

il

il suo decrescimento si agguaglia al decremento della Terza minore, detratto l'aumento della Terza maggiore, cioè è diverso $\frac{5}{14}c - \frac{2}{14}c = \frac{3}{14}c$ e questo è il decrescimento della Quinta nella presente partecipazione. Se ne deduce, che la Sesta minore complemento all' Ottava della Terza maggiore cala per $\frac{2}{14}c$.

§. 5. Avverto che affacciandosi alla mente la proprietà, che due Ottave sono composte o da tre Quinte e da una Terza minore, o da tre Quarte e da una Sesta maggiore col divario di un Comma, la partecipazione che a prima vista cade in pensiero, si è di dividere ugualmente il Comma a' quattro intervalli componenti la doppia Ottava, onde la Quinta e la Terza minore calino per un quarto di Comma, e la Quarta e la Sesta maggiore crescano per altrettanto. La Terza maggiore, e la Sesta minore rimangono nella loro giusta proporzione. Questo temperamento è uno de' ricordati da Giuseppe Zarlino, ed in esso cade adequatamente il Sistema generale ciclico di Cristiano Ughenio, di cui farò parola a suo luogo. Al detto temperamento per altro buono manca il requisito di riguardo alla semplicità delle consonanze, trattandosi da esso del pari le consonanze perfette, e le imperfette.

§. 6. Avanzando cammino noto, che nella serie C G d a e ognuna delle tre Quinte si può dividere nelle due Terze una maggiore, e l'altra minore, onde la doppia Ottava C c si componga di sette Terze tre maggiori, e quattro minori. Metto qui sotto due progressioni, una appartenente al Tuono C per Terza maggiore, l'altra appartenente al Tuono A per Terza minore.

Tuono C per Terza maggiore.

C	e	G	B	d	f	a	c
1	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{10}{3}$	4

$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{5} - c$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{5}$

Tuono A per Terza minore.

C		E		G		h		d		f		a		c
1		5/4		3/2		15/8		20/9		4/3		10/3		4
	5/4		6/5		5/4		6/5 − c		6/5		5/4		6/5	

Nel Tuono C per Terza maggiore trovasi scemata di un Comma la Terza minore d f ad esso attinente, mà che entra nell' origine del Tuono A. per Terza minore; il quale dandoci aggiustata la Terza minore d f, per cui segue la mancanza del Comma sulla Terza minore h d straniera in riguardo ad esso, mà che entra d'uopo nell' origine del Tuono C per Terza maggiore.

Egli è manifesto, che per accordare insieme i mentovati due Tuoni, fa di uopo che le tre Terze maggiori, e le quattro minori siano tutte adeguatamente giuste, il che si ottiene nell' ottima maniera dividendo il Comma in sette parti, e scemando per la settima parte del Comma ogni Terza maggiore, e minore, le quali appartengono allo stesso grado di semplicità, e giusta il secondo principio vogliono egualmente modificarsi.

Ottimo Temperamento della sottoscritta serie.

C		E		G		h		d		f		a		c
1		5/4 − 1/7c		3/2 − 2/7c		15/8 − 3/7c		20/9 + 3/7c, 9/4 − 4/7c		4/3 + 2/7c		10/3 + 1/7c		4
	5/4 − 1/7c		6/5 − 1/7c		5/4 − 1/7c		6/5 − 1/7c		6/5 − 1/7c		5/4 − 1/7c		6/5 − 1/7c	

§. 7. Si riscontra nella medesima participazione, riflettendo che siccome tre Quarte ad una Sesta maggiore compongono due Ottave, così tre Quarte sopra le Ottava ad una Sesta maggiore compongono cinque Ottave. Ora una Quarta sopra l' Ottava per esempio A d si divide in due Seste A f, f d una minore, e l'altra maggiore, e conseguentemente cinque Ottave vengono formate da sette Seste quattro maggiori, e tre minori.

Tuono C per Terza maggiore.

C		A		f		d		h		g		e		c
1		5/3		4/3		9/2		15/2		12		20		32
	5/3		6/5		5/3 + c		5/3		6/5		5/3		6/5	

Tuono

Tuono A per Terza minore.

C		A		f		d		h		g		e		c
1		$\frac{5}{3}$		$\frac{8}{3}$		$\frac{40}{9}$		$\frac{15}{2}$		12		20		32
	$\frac{5}{3}$		$\frac{8}{5}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{5}{3}+c$		$\frac{8}{5}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{8}{5}$	

Il Tuono C, per Terza maggiore ci mette sotto degli occhi le Seste giuste eccettuata soltanto la maggiore f d che cresce per un Comma. Il Tuono A per Terza minore mette a dovere la maggiorata Sesta maggiore f d, scorciata per un Comma la Sesta contigua parimente maggiore d h [illegible]

Se gli stessi suoni hanno da servire ai nostri due Tuoni, si rende necessario che tutte le Seste componenti le cinque Ottave siano prossimamente giuste, e perciò si conseguirà nel modo più elegante, dividendo il Comma in sette parti, ed accrescendo per la settima parte del Comma ognuna delle sette Seste giuste maggiori e minori.

Ottimo Temperamento della sottoscritta scala.

C		A		f		d		h		g		e		c
1		$\frac{5}{3}+\frac{1}{7}c$		$\frac{8}{3}+\frac{2}{7}c$		$\frac{40}{9}+\frac{3}{7}c$, $\frac{9}{2}-\frac{4}{7}c$		$\frac{15}{2}-\frac{3}{7}c$		$12+\frac{2}{7}c$		$20-\frac{1}{7}c$		32
	$\frac{5}{3}+\frac{1}{7}c$		$\frac{8}{5}+\frac{1}{7}c$		$\frac{5}{3}+\frac{1}{7}c$		$\frac{5}{3}+\frac{1}{7}c$		$\frac{8}{5}+\frac{1}{7}c$		$\frac{5}{3}+\frac{1}{7}c$		$\frac{8}{5}+\frac{1}{7}c$	

Le due Ottave formate da sette Terze, e le cinque Ottave formate da sette Seste ci somministrano lo stesso temperamento; imperciocchè se le Terze maggiori e minori calano per un settimo di Comma, le Seste minori e maggiori loro complementi all'Ottava deggiono ricrescere per altrettanto per il giusto principio, come realmente succede nell'ultimo temperamento.

Calando la Terza maggiore, e la Terza minore ciascuna per un settimo di Comma, ne segue che la Quinta di esse due Terze composta decresce per due settimi di Comma. Non altrimenti la Quarta sopra l'Ottava, e conseguentemente anche la Quarta semplice crescono per due settimi di Comma; perchè la Quarta sopra l'Ottava consta delle due Seste maggiore e minore, ognuna delle quali cresce per la settima parte di un Comma. Lo stesso accrescimento di due settimi di

Comma

Comunque alla Quarta si avvebbe per essi meno diversamente se diverse dalla esservanza compimento alle Ottave della Quarta, la quale vale per altro attutumasi.

Della prima opinione, di cui tratteremo, ne fa menzione Giuseppe Zarlino; con esso si adegua, come vedremo a suo luogo il Sistema generale, e circolante, il quale divide l'Ottava in cinquanta parti eguali, proposto al pubblico dal Signor Haefling nella Miscellanea di Berlino dell'anno 1710.

§ 4. Resta ch'io faccia parola del terzo ed ultimo fonte dei temperamenti. Quattro Quinte ed una Sesta minore compongono tre Ottave, come si può nella sottoposta serie osservare.

Tuono C per Terza maggiore

C		G		d		a		e		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$		$\frac{10}{3}$		5		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}-c$		$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{5}$	

Tuono A per Terza minore

C		G		d		a		e		c
		$\frac{3}{2}$		$\frac{20}{9}$		$\frac{10}{3}$				4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}-c$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{5}$	

Questa equivalenza di quattro Quinte e di una Sesta minore a tre Ottave non è esatta, ravvisandovisi il divario di un Comma, per cui nel Tuono C per Terza maggiore cala la Quinta da, nel Tuono A per Terza minore cala la Quinta Gd. Esige l'aggregato dei due Tuoni nominati, che le quattro Quinte e la Sesta minore si alterino meno che sia possibile, avuto il dovuto riguardo alla loro semplicità. Si ottiene un siffatto intento dividendo il Comma in parti diciassette, e scemando per tre di queste parti ciascuna Quinta, e per cinque la Sesta minore.

Ottimo Temperamento della sottoposta serie

C		G		d		a		e		c
1		$\frac{3}{2}-\frac{3}{17}c$		$\frac{20}{9}+\frac{14}{17}c$, $\frac{9}{4}=\frac{61}{17}c$		$\frac{10}{3}+\frac{4}{17}c$		$5+\frac{5}{17}c$		4
	$\frac{3}{2}-\frac{3}{17}c$		$\frac{3}{2}-\frac{3}{17}c$		$\frac{3}{2}-\frac{3}{17}c$		$\frac{3}{2}-\frac{3}{17}c$		$\frac{6}{5}-\frac{5}{17}c$	

Alla

Di qui ad una stessa partecipazione ci guida la riflessione, che due Ottave vengono formate da una Terza maggiore e da quattro Quarte. Veggansi le due serie spettanti ai soliti Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.

Tuono C per Terza maggiore.

C		e		A		d		g		c
1		$\frac{5}{4}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{9}{4}$		3		4
	$\frac{5}{4}$		$\frac{4}{3}$		$\frac{4}{3}+c$		$\frac{4}{3}$		$\frac{4}{3}$	

Tuono A per Terza minore.

C		e		A		d		g		c
1		$\frac{5}{4}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{20}{9}$		3		4
	$\frac{5}{4}$		$\frac{4}{3}$		$\frac{4}{3}$		$\frac{4}{3}+c$		$\frac{4}{3}$	

Scorgendosi nel Tuono C crescente per un Comma la Quarta A d, la quale è giusta nel Tuono A, ed in questo crescente per la stessa misura la Quarta d g, la quale è giusta nel Tuono C; richiede l'unione dei nostri due Tuoni, che la Terza maggiore, e tutte le quattro Quarte riescano al senso adequatamente giuste. Si adempie un tale requisito dividendo anche qui il Comma in parti diciassette, ed accrescendo per cinque decimesettime parti la Terza maggiore, e per tre decimesettime parti ciascuna Quarta, onde giusta il quarto principio le alterazioni sieno proporzionali ai numeri impari maggiori 5. 3., che hanno luogo nei rapporti della Terza maggiore e della Quarta.

Ottimo Temperamento della sottoposta serie.

C		e		A		d		g		c
1		$\frac{5}{4}+\frac{5}{17}c$		$\frac{5}{3}+\frac{8}{17}c$		$\frac{20}{9}+\frac{11}{17}c$; $\frac{9}{4}-\frac{6}{17}c$		$3-\frac{3}{17}c$		4
	$\frac{5}{4}+\frac{5}{17}c$		$\frac{4}{3}+\frac{3}{17}c$		$\frac{4}{3}+\frac{3}{17}c$		$\frac{4}{3}+\frac{3}{17}c$		$\frac{4}{3}+\frac{3}{17}c$	

Ho asserito che le tre Ottave formate da quattro Quinte e da una Sesta minore, ed altresì le due Ottave formate da quattro Quarte e da una Terza maggiore somministrano la stessa partecipazione; perchè sendo la Quarta compimento all'Ottava della Quinta, la

questa

questa cala per $\frac{2}{13}$ c, quella dee crescere per altretanto; e per conseguenza se la Sesta minore cala per $\frac{5}{13}$ c, la Terza maggiore suo compimento all'Ottava dee crescere per la stessa misura, come realmente succede nell'ottimo temperamento delle quattro Quinte e della Terza maggiore componenti due Ottave.

Si vedrà che nel presente terzo temperamento la Sesta maggiore per esempio CA cresce per $\frac{4}{13}$ c, cioè a dire la metà scarsa di un Comma, siccome composta dalla Terza maggiore CE, e dalla Quarta EA, la prima delle quali cresce per $\frac{1}{13}$ c, e la seconda per $\frac{3}{13}$ c, differenze che sommate insieme formano il totale aumento $\frac{4}{13}$ c della Sesta maggiore CA. Conseguentemente la Terza minore compimento all'Ottava della Sesta maggiore cala per $\frac{4}{13}$ c.

§. 16. La terza partecipazione, di cui trattiamo, si accosta a quella assai nota ai Musici, che scema la Quinta per $\frac{1}{6}$ c, la Sesta minore per $\frac{1}{3}$ c, la Terza minore per $\frac{1}{2}$ c, crescendo conseguentemente i rispettivi loro compimenti all'Ottava Quarta, Terza maggiore, e Sesta maggiore per le stesse differenze. Fatto il confronto fra i divarj, che i due temperamenti assegnano allo stesso rapporto, si troverà che molto si avvicinano alla ugualianza. Si paragoni $\frac{1}{6}c = \frac{3}{18}c$ con $\frac{3}{13}c$, $\frac{1}{3}c = \frac{6}{18}c$ con $\frac{5}{13}c$, $\frac{1}{2}c = \frac{9}{18}c$ con $\frac{4}{13}c$, e si scoprirà la verità della mia asserzione.

Più strettamente ancora viene abbracciato il terzo temperamento, come osserverò nel seguente Capitolo secondo, dal Sistema generale e circolante, che divide l'Ottava in cinquantacinque parti uguali, le quali approssimandosi assai al Comma, fanno sì che esso Sistema soglia chiamarsi di cinquantacinque Comma.

Chi non volesse aver riguardo alla semplicità dei cinque intervalli componenti o le tre, o le due Ottave, cadrebbe nella partecipazione, che scema la Quinta, e la Sesta minore per $\frac{1}{5}$ c, accresce la Quarta, e la Terza maggiore per altrettanto. Per necessaria conseguenza la Terza minore cala, e la Sesta maggiore cresce per $\frac{2}{5}$ c. Veggasi ciò che negli Atti

delli

Delli Accademia di Parigi 1700, 1701, 1702, 1711 ha inserito M. Salvauno riguardo ad un tale temperamento due sue giudicato chiarissimo. Viene questo prossimamente annunziato dal Sistema generale e calcolante inventato dal mentovato Sauveur, che divide l'Ottava in 43 parti da esso chiamati Meridi.

Si è molto di sopra mostrato, che le toniche dei due Tuoni, per Terza maggiore, e per Terza minore, accettanti la stessa scala rende necessario il temperamento. Poteva per altro più generalmente affermare venir esso richiesto dall'aggregato del Tuono principale, e de' suoi subordinati. Serva d'esempio la distribuzione di due Ottave che è inerente ad una Terza minore, quale la dimandano il Tuono C per Terza maggiore, e il Tuono A per Terza minore, l'uno o l'altro de' quali faccia figura di principale, ed i loro subordinati G, d per Terza maggiore; e, d per Terza minore.

Tuono C per Terza maggiore

C		G		d		a		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$		$\frac{10}{3}$		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$ - c		$\frac{6}{5}$	

Tuono A per Terza minore

C		G		d		a		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{20}{9}$		$\frac{10}{3}$		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$ - c		$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{5}$	

Tuono G per Terza maggiore

C		G		d		a		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$		$\frac{27}{8}$		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{5}$ - c	

Tuono a per Terza minore

C		G		d		a		c
1		$\frac{3}{2}$		$\frac{9}{4}$		$\frac{10}{3}$		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$ - c		$\frac{6}{5}$	

Tuono

Tuono D per Terza maggiore

C		G		d		a		c
		$\frac{3}{2}$		$\frac{20}{9}$		$\frac{10}{3}$		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{5}$	

Tuono D per Terza minore

C		G		d		a		c
		$\frac{40}{27}$		$\frac{20}{9}$		$\frac{10}{3}$		4
	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{6}{5}$	

È facile il dedurre dalla considerazione delle sovrapposte tavole, che la distribuzione di due Ottave che ne risultano ad una Terza minore allora solo si adatta agli aggregati di sei Tuoni, quando tolto il compartimento del Comma fra le tre Quinte e la Terza minore, tutti questi quattro intervalli compariscano all'orecchio pressoché giusti.

Sesto. La necessità del temperamento può altresì scorgersi a prima vista, considerandosi dipendere essa dalla unione, e dal conciliare insieme i numeri 3. e 5. Volendosi che tre Quinte ed una Terza minore compongano due Ottave; e perché una Sesta maggiore sopra l'Ottava ed una Terza minore compongono due Ottave, si viene a supporre tacitamente, che tre Quinte agguaglino ad una Sesta maggiore sopra l'Ottava. Ora l'indice $\frac{3}{2}$ proprio della Quinta alzato alla terza potestà, che è quanto a dire il rapporto $\frac{27}{8}$ $= \frac{81}{24}$ proprio della tripla Quinta Ca non può mai agguagliarsi al rapporto $\frac{10}{3} = \frac{80}{24}$ proprio della Sesta sopra l'Ottava Ca, in cui ha luogo un multiplice del numero 5 [illegible] nelli indice della Quinta. La differenza consiste nel Comma $\frac{81}{80}$, il quale si può far isvanire compartendolo, onde conciliati insieme i numeri 3. e 5., praticamente la tripla Quinta agguaglia ad una Sesta maggiore sopra l'Ottava. Chi avesse riguardo al solo numero 3., sarebbero giuste le tre Quinte C G d a, ma la Sesta maggiore sopra l'Ottava Ca, e la Terza minore ac verrebbero scordate per un Comma, come succederono nel Sistema Diatonico diatonico degli

Antichi

Antichi, nel quale escluso il numero 5. non si ammettevano le consonanze imperfette. Ad un tale Sistema non va gran fatto lontano l'imperfetto temperamento, che scema la Quinta per $\frac{1}{11}$ c, e la Terza minore per $\frac{4}{11}$ c accettato prossimamente dal Sistema generale e circolare, che divide l'Ottava in dodici parti eguali; il quale volgarmente si chiama di dodici Semituoni. Atteso soverchia [illegible] alla Sesta sopra l'Ottava $\frac{10}{3}$, ed alla Terza minore $\frac{6}{5}$, onde essa restino intatte, si sconcerta per un Comma l'aggregato delle tre Quinte [illegible]; e fattane fra di esse una eguale distribuzione, ne risulta l'irregolare temperamento, che scema la Quinta per $\frac{1}{3}$ c con approssimazione abbracciato dal Sistema generale e circolare, che divide l'Ottava in 19. parti eguali. Vuole la retta ragione, che si tenga il debito conto, e delle consonanze perfette, e delle imperfette, e che fatta riflessione alla loro semplicità, si distribuisca il Comma alle tre Quinte, ed alla Terza minore nella ottima maniera sopra indicata.

§ 13. Dalla supposizione che tre Quinte equivagliano ad una Sesta maggiore sopra l'Ottava, nascono gli altri due temperamenti terzo, e secondo sopra considerati.

Data l'adequazione fra tre Quinte, ed una Sesta maggiore sopra l'Ottava, e poiché una Sesta maggiore sopra l'Ottava più una Quinta formano una Terza maggiore sopra due Ottave, se ne ricava che quattro Quinte sono equivalenti alla Terza maggiore sopra due Ottave. Ma un tale intervallo insieme con una Sesta minore compie tre Ottave; dunque quattro Quinte ed una Sesta minore formano tre Ottave.

Inoltre giacché tre Quinte vagliano una Sesta maggiore sopra l'Ottava, quattro Quinte una Terza maggiore sopra la doppia Ottava; ne segue che dodici Quinte si adequino a quattro Seste maggiori sopra l'Ottava, ed altresì a tre Terze maggiori sopra la doppia Ottava; [illegible]. Dunque passa adequa-

zione

zione fra quattro Seste maggiori sopra le Ottave, e tre Terze maggiori sopra la doppia Ottava, e detratta da ambe le parti la quadrupla Ottava, fra quattro Seste maggiori, e tre Terze maggiori coll'aggiunta di due Ottave. Aggiungo da una parte, e dall'altra quattro Terze minori, e trovo pareggiarsi a me di passo quattro Terze minori, più tre Terze maggiori, più due Ottave a quattro Seste maggiori, più quattro Terze minori. Ma quattro Seste maggiori, più quattro Terze minori compiono quattro Ottave; dunque quattro Terze minori, più tre maggiori coll'aggiunta di due Ottave compiono quattro Ottave; dunque levate da ciascuna parte due Ottave, quattro Terze minori, più tre Terze maggiori compiono due Ottave.

§ 14. I tre compartimenti altresì di due Ottave in tre Quarte ed in una Sesta maggiore, in quattro Quarte ed in una Terza maggiore, di cinque Ottave in quattro Seste maggiori ed in tre Seste minori, i quali corrispondono alle tre partecipazioni già ritrovate, dipendono da tre supposizioni, che tre Quarte formino una Terza minore sopra l'Ottava, che quattro Quarte formino una Sesta minore sopra l'Ottava, e finalmente che quattro Terze minori coll'aggiunta di una Ottava si adeguino a tre Seste minori. Basta l'aver ciò accennato senza ripetere un discorso affatto simile all'usato nel precedente Paragrafo.

§ 15. La conseguenza che mi preme di ricavare si è, non potersi dare, salvo che i sei descritti compartimenti, che sono fonti di tre diverse partecipazioni. Distesa la doppia serie di Quinte, e di Quarte avente per base la lettera C,

C G D A E B F♯ C♯ G♯ D♯ A♯ E♯ B♯ &c.
C F B♭ E♭ A♭ D♭ G♭ C♭ F♭ B♭♭ E♭♭ A♭♭ D♭♭ &c.

fra le sei consonanze, che riconosce la Musica, ne trovo tre, cioè la Quinta CG, la Sesta maggiore CA, la Terza maggiore CE nella serie delle Quinte, e le tre rimanenti cioè la Quarta CF, la Terza minore CE♭, la Sesta minore CA♭ nella serie delle Quarte. Quella consonanza, ch'è in una serie, non si ritrova nell'altra; imperciocchè per ritrovarvela bisognerebbe che

la

la stessa lettera o semplice, o affetta dallo stesso segno avessi luogo in ambe le serie, il che, dopo fatta la sbarra C ad amendue le serie comune, non succede giammai. Da ciò ne segue, non potersi trovare adeguata eguaglianza fra le consonanze o semplici, o moltiplicate appartenenti alla stessa serie. Resta dunque che per tale oggetto si possano solamente paragonare insieme la Quinta e la Sesta maggiore; onde si ricavi che tre Quinte sono equisone ad una Sesta maggiore; la Quinta e la Terza maggiore, onde si ricavi che quattro Quinte sono equisone ad una Terza maggiore; la Sesta maggiore e la Terza maggiore, onde si ricavi che quattro Seste maggiori C A F# D# B# sono equisone a tre Terze maggiori C E G# B#.

Nella stessa guisa posta al confronto le tre consonanze aventi luogo nella serie della Quarta, cioè la Quarta, la Terza minore, e la Sesta minore, si scoprirà equisonanza fra tre Quarte ad una Terza minore, fra quattro Quarte ad una Sesta minore, fra quattro Terze minori C Eb Gb Bbb Dbb, e tre Seste minori C Ab Fb Dbb.

Nascendo, come ho di sopra provato, dalle mentovate sei supposizioni gli altrettanti compartimenti di più Ottave in diverse specie di intervalli; ne segue che non essendo possibile fuorchè sei supposizioni, non possono darsi neppure senon sei compartimenti, e con essi tre partecipazioni, le quali distribuiscano il Comma nella ottima guisa fra due specie di consonanze.

§ 161. Poichè l'ottima accordatura di uno stromento di Musica deve servire nella migliore maniera possibile a tutte e tre le migliori partecipazioni del Comma fra due specie di consonanza; egli è chiaro, che fra le tre suddette partecipazioni dovrà prescegliersi quella, che sta di mezzo alle due rimanenti, e che contenendo la più perfetta distribuzione del Comma in riguardo a due specie di intervalli, ed a loro complementi all'Ottava, si adatta nella più acconcia possibil guisa alle altre due ottime partecipazioni

partecipazioni, dalle quali si trova egualmente distante. Il primo temperamento, che scema la Quinta per $\frac{3}{14}c$ è medio fra il secondo, che la scema per $\frac{2}{7}c$, e fra il terzo, che la scema per $\frac{3}{17}c$. Osservo che il secondo temperamento per servire esattamente alla mutua aggiustatezza delle due Terze maggiore, e minore, cala soverchiamente la Quinta per $\frac{2}{7}c$. Tutto al contrario il terzo temperamento per accuratamente adattarsi alla vicendevole accordatura della Quinta e della Sesta minore, scema troppo la Terza minore per $\frac{4}{15}c$. Ciò che dico di un intervallo s'applichi ai suoi compimenti all'Ottava, i quali vanno del pari contrariamente alterati. Le soverchie alterazioni di $\frac{2}{7}c$ nella Quinta di $\frac{4}{17}c$ nella Terza minore sono proporzionali all'indole di detta consonanza perfetta ed imperfetta, stando prossimamente tra loro come i numeri impari 3. e 5. giusta il secondo principio sopra stabilito. In fatti l'analogia $3 : 5 :: \frac{2}{7}c : \frac{10}{21}c$ dà il quarto termine $\frac{10}{21}c$ assai vicino ad $\frac{4}{15}c$, eguagliandosi l'una e l'altra quantità alla metà scarsa di un Comma. Si cava la conseguenza, che essendo tre consonanze da temperarsi coi loro compimenti all'Ottava, le partecipazioni seconda e terza per badare unicamente a due consonanze, peccano proporzionatamente in modificar troppo quella che rimane. Non interviene così nella prima partecipazione, in cui avendosi l'unica mira di ben distribuire il Comma fra la Quinta e la Terza minore, la consonanza che resta, cioè la Terza maggiore colla Sesta minore suo compimento all'Ottava o ne prova vantaggio, o non ne risente discapito. Ne prova vantaggio relativamente alla terza partecipazione, perchè riduce l'accrescimento della Terza maggiore da $\frac{5}{17}c$ ad $\frac{1}{7}c$. Non risente danno relativamente alla seconda partecipazione, perchè scemando questa la Terza maggiore per $\frac{1}{7}c$, la nostra prima ed ottima partecipazione l'aumenta per altrettanto.

§ 13. Quindi si può stabilire una regola, utile per determinare l'ottimo temperamento. Ottimo temperamento si è quello, che essendo inteso ad accordare i numeri 3. e 5., proporziona il divario della

Quinta

Quinta; o dalla Quarta colla maggiore differenza, che altera le consonanze imperfette. Fra le tre nostre partecipazioni, che distribuiscono perfettamente il Comma in riguardo a due consonanze, ed a' loro compimenti all'Ottava, i mentovati divarj non si trovano proporzionati salvo che nella prima. Toccherà dunque la prerogativa di assolutamente ottima alla partecipazione prima, che determina proporzionali le alterazioni della Quinta e della Terza minore, della Quarta e della Sesta maggiore, alle quali consonanze imperfette Terza minore e Sesta maggiore si addossa in detto temperamento il maggiore divario. Se le differenze della Quinta e della Terza minore sono ottimamente proporzionate, nulla importa all'orecchio, che sia minore di entrambe il divario della Terza maggiore. Lo stesso dicasi de' loro compimenti all'Ottava. Il senso resta disgustato dalle grandi, e non dalle piccole alterazioni.

§ 14. Fra i temperamenti suggeriti dagli Autori, que' due, che prendono l'ottimo più strettamente in mezzo, sono i ricordati da M. Sauveur, che scema la Quinta per $\frac{1}{5}c$, e da Giuseppe Zarlino, che la scema per $\frac{1}{4}c$. L'ottimo temperamento per altro si accosta più a quello che a questo, imperciocché la differenza fra $\frac{3}{14}c$ ed $\frac{1}{5}c$ $= \frac{1}{70}c$ è minore dell'altra fra $\frac{3}{14}c$ ed $\frac{1}{4}c = \frac{1}{28}c$. Non vogliamo lasciare di avvertire, che l'ottimo temperamento è più esattamente medio fra i due sistemi generali e circolanti, l'uno di 43. Meridi inventato da M. Sauveur, che cala la Quinta per una minuzia meno di $\frac{1}{5}c$, e l'altro di 31. parti inventato da Cristiano Ughenio, che cala la Quinta meno di $\frac{1}{4}c$ per una più notabile differenza. Poiché le accordature dei musici stromenti non consideransi indivisibili, si può stabilire la legge, che le più squisite non deggiono scemare la Quinta né meno di un quinto di Comma, né più di un quarto. Chi volesse ampliare un poco sì fatti confini, potrebbe determinare siccome limiti della buona accordatura le nostre partecipazioni terza e seconda, le quali calano la Quinta per $\frac{3}{13}c$, per $\frac{2}{9}c$. Queste partecipazioni vengono adequatamente abbracciate, come ho di sopra

notato

nitato; De' sistemi generali e circolanti dividenti l'Ottava in 55. Comma, ne' sei partecipati mentovati, benchè si possano asserire ugualmente buoni, considerata la cosa in astratto, e senza rapporto ad alcun particolare stromento. Vedremo nel Capitolo quarto, che l'accordatura de' comuni Gravicembali dee necessariamente peccare non nel troppo, ma nel poco scemare le Quinte.

Non si è molto allontanato dal vero M. Sauveur, quando ha asserito essere ottimo il suo temperamento, che minora la Quinta per $\frac{1}{5}$c. Per altro non essendo a lui noti que' sodi principj, da' quali ho dimostrativamente dedotto l'ottimo temperamento, le più convincenti ragioni ch'egli dica sono, che la Terza minore tollera di esser più alterata della Quinta, e che l'accordatura di uno stromento conforme il suo sistema soddisfa l'orecchio più di qualunque altra. Osserveremo (Cap. 4. § 9.) come si possa intendere, che uno stromento sia accordato giusta il sistema di 43. Meridi.

Capitolo secondo.

De' Sistemi temperati, generali, e circolanti.

§ 1. Sistema generale si è quello, il quale a qualunque lettera semplice, o modificata dal Diesis, o dal B molle fa che corrispondano all'insù, e all'ingiù gl'intervalli tutti consonanti, e dissonanti, de' quali ha bisogno la Musica. Se di stesa una serie di rapporti simili, per esempio di Quinte, ogni termine della serie richiedesse un nuovo suono per ottenere, che ad ogni lettera o semplice, o modificata si adattasse la sua Quinta, dovrebbero introdursi nel sistema suoni infiniti. Si eviterà un tale disordine, se si anderà in traccia di quella replicata Quinta, che molto si accosti ad una replicata Ottava, dimodochè partecipando la mutua lor differenza, si possa ragionevolmente supporre, che tante Quinte agguaglino a tante Ottave. Con ciò non ogni termine della serie dimanderà un nuovo suono, tornandosi finalmente a trovare dei suoni equisoni ai già introdotti, onde il sistema compete il titolo di circolante, siccome a quello, che

ritorna

ritorna in se stesso dopo un determinato giro di Quinte; o di qualsivoglia intervallo preso ad arbitrio.

§ 2. Stabilita la proporzione fra un intervallo qualunque e l'Ottava, si determinano per necessaria conseguenza le proporzioni degli altri intervalli tutti e colle Ottava, e fra loro stessi. Seguiterò a valermi dell'esempio della Ottava e della Quinta. Poiché detratta la Quinta dalle Ottava resta la Quarta, data la proporzione fra la Quinta e l'Ottava, si scoprono parimente date le ragioni della Quarta alla Quinta, della Quarta all'Ottava. Tolgo dalla Quinta la Quarta, ed il residuo si è il Tuono, le di cui proporzioni colla Quarta, colla Quinta, colla Ottava mi si rendono note. Conosciuto il Tuono, so pure i relativi valori della Terza maggiore uguale a due Tuoni, della Quarta ~~superflua~~ maggiore uguale a tre Tuoni, della Quinta superflua uguale a quattro Tuoni, della Sesta superflua uguale a cinque Tuoni. Levo dalla Quarta il Tuono, e mi si presenta la Terza minore: torno a levare da questa il Tuono, e mi si presenta il Semituono maggiore. La differenza fra il Tuono ed il maggior Semituono si è il Semituono minore. Gli altri intervalli tutti diatonici, e cromatici o sono complementi alle Ottava dei già nominati, e se ne rinvengono i valori sottraendo gli intervalli dati dalle Ottava, o pure differiscono dai già conosciuti per un minor Semituono, e se ne ritrovano i valori o aggiungendo, o togliendo conforme il bisogno ai rapporti noti il mentovato Semituono minore. Chi vuol avanzarsi a sapere la misura degli elementi enarmonici, tolga il valore del Semituono minore da quello del Semituono maggiore, e gli si affaccerà la Seconda diminuita, indi sottragga questa dal Semituono minore, e gli si affaccerà la Seconda doppiamente diminuita. Si conoscerebbero la grandezza degli elementi appartenenti a Sistemi enarmonici più composti continuando le sottrazioni, e togliendo conforme richiedono le varie supposizioni o la Seconda diminuita dalla doppiamente tale, o pure al rovescio questa da quella, e seguitando

posscia

[illegible], se così fosse a grado, per [illegible] si fatte operazioni [illegible]

§ 3. La faccenda da me esposta generalmente si vuole illustrare con un esempio in grazia dei meno pratici. Dodici Quinte non superano sette Ottave; fuorchè per $\frac{12}{11}$ di Comma all'incirca. Dunque dee no- tarsi riflettere, che bisogna scegliere quelle Quinte replicate, che crescano alquanto sopra le corrispondenti Ottave replicate; perchè così la Quinta, conforme ri- chiede qualunque ragionevole partecipazione, venga un poco scemata, onde la Quinta multiplice temperata si agguagli all'Ottava multiplice giusta. Se la Quinta replicata calasse dall'Ottava replicata, sarebbe di uo- po crescere la Quinta per uguagliar le partite, e si incontrerebbe nell'assurdo di aumentare il diametro del Comma in cambio di partecipazione, determinandosi da sì fatte supposizioni le consonanze imperfette alterate per più di un Comma. Avverto di più, che tali com- puti, per esempio che dodici Quinte superino sette Ottave per $\frac{12}{11}$ c, si ottengono facilmente col mezzo dei Logaritmi. Se io mi valessi dei numeri ordinarj, dovrei alzare la indice $\frac{3}{2}$ della Quinta alla duode- cima potestà, l'indice $\frac{2}{1}$ dell'Ottava alla settima potestà, ed indi dividere la duodecima potestà della Quinta per la settima potestà dell'Ottava, onde ne risultasse quella proporzione, per cui dodici Quin- te superano sette Ottave. Questi calcoli riescono assai laboriosi. Ricorrendo ai Logaritmi, io non ho che a moltiplicare per 12 il Logaritmo della Quinta, per 7 il Logaritmo dell'Ottava, e sottratto poscia l'ultimo prodotto dal primo, paragonare la differenza col Logaritmo del Comma per agevolmente compren- dere, equivalere essa a $\frac{12}{11}$ c. Il Logaritmo di un dato rapporto si trova sottraendo il Logaritmo del denomi- natore da quello del numeratore. Si scoprirà per esempio il Logaritmo del Comma $\frac{81}{80}$ togliendo il Lo- garitmo di 80 dal Logaritmo di 81. La maniera di computare mediante i Logaritmi si conforma a quelle espressioni, che usiamo in riguardo agli inter- valli musici, alle loro composizioni, ed ai loro tem-

peramenti

primieramente. Quando affermo, che 12. Quinte superano 7. Ottave per $\frac{12}{11}$ di Comma, questo modo di favellare comprende in se, e chiaramente addita le operazioni, che deggio fare valendomi de' Logaritmi, e relativo altresì a' Logaritmi: ciò è il dire, che le due Terze maggiore e minore formano la Quinta, che con data partecipazione scema la Quinta per $\frac{1}{4}$ di Comma, dovendosi in fatti sommare i Logaritmi delle due Terze maggiore e minore per trovare il Logaritmo della Quinta, e sottrarre la quarta parte del Logaritmo del Comma dal Logaritmo della Quinta per rinvenire il Logaritmo della Quinta temperata giusta la proposta partecipazione.

§. 4. Dopo le premesse necessarissime digressioni torno in sentiero, e giacchè 12. Quinte eccedono sopra 7. Ottave per $\frac{12}{11}$ C., scemata ogni Quinta per $\frac{1}{11}$ C., 12. Quinte partecipate si agguaglieranno a 7. Ottave. Di un tale temperamento ne ha fatta menzione dandogli il titolo di imperfetto, siccome a quello che per trattar troppo bene la Quinta, giugne a sconcertare la Terza minore per $\frac{8}{11}$ C.: ma ciò non è della presente ispezione. Agguagliando 12. Quinte a 7. Ottave, ne segue, che di quelle parti, di cui l'Ottava ne contiene 12. la Quinta ne contiene 7.; perchè così la Quinta 7. moltiplicata per 12. si agguaglia all'Ottava 12. moltiplicata per 7. conforme alla fatta supposizione. Detratta la Quinta 7. dall'Ottava 12. ne risulta la Quarta 5.; e detratta questa dalla Quinta, trovo il Tuono o Seconda maggiore 2., unitamente alla quale la Settima minore 10. compie l'Ottava. La Terza maggiore composta di due Tuoni si agguaglia a 4., a cui corrisponde come complemento all'Ottava la Sesta minore 8. Il Tritono, o Quarta ~~superflua~~ maggiore eguale a tre Tuoni si appropria 6. parti, ed altrettante ne competono alla Quinta ~~diminuita~~ minore suo complemento all'Ottava. Ad 8. parti pareggiasi la Quinta superflua composta di quattro Tuoni, e 4. ne restano alla Quarta diminuita suo complemento all'Ottava. La Sesta superflua formata da cinque Tuoni contiene 10. parti,

rimanendone

rimanendone 2. alla Terza diminuita suo compimento all'Ottava. Determinati i valori degl'intervalli multiplici del Tuono, e i di loro compimenti all'Ottava, seguitando le sottrazioni, e tolto il Tuono 2. dalla Quarta 5., ho la Terza minore 3., compimento alla quale la Sesta maggiore 9. compie l'Ottava. Levo nuovamente il Tuono 2. dalla Terza minore 3., e mi si affaccia la Seconda minore, o sia Semituono maggiore 1., il quale sottratto dal Tuono 2. mi istruisce uguagliarsi parimente ad 1. il Semituono minore. Ad ambi i compimenti all'Ottava dei due Semituoni, cioè a dire alla Settima maggiore, ed all'Ottava diminuita toccano 11. parti. Gli unici intervalli, fra quelli che s'usano nel Contrappunto, da me non nominati sono la Seconda superflua, e la Settima diminuita suo compimento all'Ottava. Ora è facile da scoprire, che alla Seconda superflua eguale al Tuono 2. e più il Semituono minore 1. competono 3. parti, e che conseguentemente 9. ne vanno assegnate alla Settima diminuita suo compimento all'Ottava.

§ 5. Supposta la proporzione fra la Quinta e l'Ottava di 7 : 12, altri moltissimi metodi mi avriano condotto a determinare la proporzione degli altri intervalli tutti e coll'Ottava, e fra loro. Io pertanto mi sono servito di quello, che prima mi è caduto in pensiero. Fra le altre conseguenze, che dipendono dalla proporzione 7 : 12 della Quinta all'Ottava, la fondamentale del presente generale Temperamento si è quella, che ci fa comparir come uguali i due Semituoni maggiore e minore ambo espressi dalla unità, supponendo trascurabile, e da parteciparsi la Seconda diminuita loro differenza. La parte adunque, colla quale il nostro Sistema misura l'Ottava, e gli altri intervalli, si è un Semituono medio fra il maggiore e il minore, atto a fare secondo le occorrenze la figura di entrambi. Quindi richiamata alla memoria la Costituzione Cromatica, la quale

conforme

conforme abbiamo veduto, compone i rapporti tutti diatonici, e cromatici di Semituoni parte maggiori, e parte minori; è facile lo scoprire, che il Sistema, di cui trattiamo, assegna ad un rapporto tante parti, o Semituoni medj, quanto è il numero de' Semituoni parte maggiori, parte minori, che nella Costituzione Cromatica lo compongono. Così constando l'Ottava di 12. Semituoni 7. maggiori, e 5. minori; il generale temperamento le attribuisce 12. Semituoni medj, il valor dei quali si trova dividendo l'Ottava, che in ogni partecipazione dee conservarsi intatta, in 12. parti eguali. Il Sistema per tanto dividente l'Ottava in 12. parti, o Semituoni medj ha per fondamento la Costituzione Cromatica; e trae la sua origine dal supporre fra loro eguali gli elementi cromatici di varia spezie, cioè a dire i Semituoni maggiore, e minore.

Dal mescolare i due Semituoni maggiore e minore in un medio deriva la proprietà, che dal nostro Sistema si assegna lo stesso numero di parti a que' rapporti benchè diversi, che il Cromatico compone di un pari numero di Semituoni. Così al Tuono, ed alla Terza diminuita toccano due parti, siccome a quelli, che il Cromatico forma di due Semituoni, che sono uno maggiore e l'altro minore nel Tuono; amendue maggiori nella Terza diminuita.

§ 6. Spicca finalmente la generalità del Sistema da ciò, che a qualsivoglia suono preso per base corrispondano all'insù, e all'ingiù i rapporti tutti usati dal Contrappunto. Se sopra il suono dato conto una parte, ho l'uno e l'altro Semituono; se ne conto due, il Tuono e la Terza diminuita; se tre, la Seconda superflua e la Terza minore; se quattro, la Terza maggiore e la Quarta diminuita; se cinque, la Terza superflua, intervallo che non si adopra, e la Quarta; se sei, la Quarta ~~superflua~~ maggiore e la Quinta ~~diminuita~~ minore, e così di seguito sino all'Ottava, e più oltre, se torna in acconcio, numerando

tante parti, quanti sono i Semituoni, onde l'intervallo è cromaticamente composto.

Stabilite fra la Quinta e l'Ottava proporzioni diverse dalla adoperata 7 : 12., si incontrerebbero Sistemi generali differenti col mezzo di un metodo simile a quello, di cui mi sono servito: ma di ciò sia detto abbastanza.

§ 7. Passo a spiegare un secondo metodo assai più facile, e che con meno raggiri ci guida a scoprire tutti i possibili Sistemi temperati generali. Giacchè tutti gli intervalli, di cui si serve la Musica, constano di Semituoni maggiori e minori, se si suppone che tali elementi cromatici si corrispondano in semplici proporzioni; si conoscerà agevolmente in quante parti eguali venga divisa l'Ottava, e qualunque altro intervallo, sostituendo in vece dell'uno e dell'altro Semituono quel numero di parti, che dalla data proporzione gli vengono assegnate.

I due Semituoni maggiore $\frac{16}{15}$, minore $\frac{25}{24}$ componenti il Tuono minore $\frac{10}{9}$ sono stati da me a suo luogo distintamente considerati, nè ho mancato di fare l'importantissima avvertenza esser essi differenti di consonanza. Ora non dandosi salva che i due nominati Semituoni, per cui differiscano le consonanze, da quali Semituoni mai verrà formato nella più elegante maniera il Tuono maggiore $\frac{9}{8}$? I rapporti, che in ragione di semplicità immediatamente succedono alle consonanze imperfette, sono quelli, in cui non entra numero primo maggior del 7., i quali stando di mezzo fra le consonanze e le dissonanze, possono chiamarsi o semiconsonanze, o semidissonanze. Ho poi addietro provato, che l'esponente della Sesta superflua si è il $\frac{7}{4}$, a cui corrisponde come complimento all'Ottava la Terza diminuita $\frac{16}{7}$; che la Quarta ~~superflua~~ maggiore si appropria la frazione $\frac{7}{5}$, toccando per conseguenza la frazione $\frac{10}{7}$ alla Quinta ~~diminuita~~ minore complimento all'Ottava; e che finalmente la Seconda superflua, e la Settima dimi-

nuita

unità, che unite insieme forman l'Ottava, ricavono le proporzioni $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$. Paragonati questi intervalli colla consonanza loro prossima, trovo che la Quarta ~~superflua~~ maggiore $\frac{7}{5}$, e la Quinta $\frac{3}{2}$; la Quarta $\frac{4}{3}$, e la Quinta ~~diminuita~~ di minore $\frac{10}{7}$; la Seconda superflua $\frac{7}{6}$, e la Terza maggiore $\frac{5}{4}$; la Sesta minore $\frac{8}{5}$, e la Settima diminuita $\frac{12}{7}$ differiscono pel Semituono maggiore $\frac{15}{14}$: che la Sesta maggiore $\frac{5}{3}$, e la Sesta superflua $\frac{7}{4}$; la Quinta ~~diminuita~~ di minore $\frac{10}{7}$, e la Quinta $\frac{3}{2}$; la Quarta $\frac{4}{3}$, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore $\frac{7}{5}$; la Terza diminuita $\frac{8}{7}$, e la Terza minore $\frac{6}{5}$ differiscono pel Semituono minore $\frac{21}{20}$. Da tali Semituoni appunto, cioè dal maggiore $\frac{15}{14}$, e dal minore $\frac{21}{20}$ viene nella più elegante forma composto il Tuono maggiore $\frac{9}{8}$. Ho detto nella più elegante forma: perchè non mancano altre distribuzioni e del Tuono maggiore, e del Tuono minore, che io trascuro di nominare, siccome quelle, che sono prive della proprietà, che i Semituoni avanti in esse luogo sieno tutti differenze o di consonanza, o almeno di Consonanza, e di Semiconsonanza.

§ 6. Le due coppie di Semituoni, uno maggiore e l'altro minore, cioè $\frac{16}{15}$, $\frac{25}{24}$ componenti il Tuono minore $\frac{10}{9}$; $\frac{15}{14}$, $\frac{21}{20}$ componenti il Tuono maggiore $\frac{9}{8}$ stanno fra loro in una ragione media fra le semplicissime 1:1, 2:1. Per una parte $\frac{25}{24}$ è minore di $\frac{16}{15}$, e per l'altra egli è maggiore della metà di $\frac{16}{15}$, la quale sta di mezzo fra le due ragioni $\frac{31}{30}$, $\frac{32}{31}$. Delle consimili riflessioni si facciano intorno i Semituoni $\frac{15}{14}$, $\frac{21}{20}$.

Se io mi appiglio alla più semplice ragione di limite, cioè a dire a quella di egualità 1:1, che suppone i Semituoni maggiore e minore eguali, vengo come abbiamo veduto ad abbracciare il Sistema di 12 Semituoni, il quale si appoggia alla Costituzione Cromatica. Prescelta l'altra ragione di limite 2:1, da cui si suppone il Semituono maggiore doppio del minore, e sostituiti i convenienti valori 2, 1 in cambio dei detti Semituoni, si troverà che l'Ottava eguale

a

a 12. Semituoni 7. maggiori e 5. minori va divisa in 19. parti. Sottratto il Semituono minore 2. dal Semituono maggiore 3. resta la Seconda diminuita 1., e sottratta questa dal Semituono minore, resta la Seconda doppiamente diminuita = 0. Il nostro Sistema adunque suppone uguali gli elementi cromatico-enarmonici di varia specie Semituono minore, e Seconda diminuita, e prende a partecipare, ed a far svanire, onde si eguagli a nulla, la Seconda doppiamente diminuita lor differenza. Quindi la Costituzione Cromatico-enarmonica compone l'Ottava con 19. elementi di due diverse specie, cioè con 12. Semituoni minori, e con 7. Seconde diminuite serve di base al Sistema, che si considera, una parte del quale sta di mezzo fra i due elementi cromatico-enarmonici; ed è atta del pari a rappresentarli.

§ 9. Meritano avvertenza le contrarie supposizioni dei Sistemi di 12. e di 19. parti relativamente alla Seconda diminuita, e doppiamente tale elementi enarmonici. Il primo Sistema supposta nulla la Seconda diminuita, agguaglia la Seconda doppiamente diminuita al Semituono minore. Il secondo Sistema tutto a rovescio trascurata siccome nulla la Seconda doppiamente diminuita, fa che si agguaglino la Seconda diminuita, ed il Semituono minore. La contrarietà delle supposizioni serve a far vedere, che i nostri Sistemi sono di limite. In fatti abbiamo di sopra osservato (Cap. 1. § 12.) che le partecipazioni da essi abbracciate peccano contrariamente l'una in scemar troppo la Terza minore per trattar troppo bene la Quinta, l'altra in scemar troppo la Quinta per trattar troppo bene la Terza minore. Chi avesse piacer di sapere quanto si alteri da un Sistema generale un dato intervallo, divida il Logaritmo dell'Ottava per quel numero, che il Sistema richiede, onde abbiasi in Logaritmi il valore di una parte del Sistema. Osservi poi da qual numero di parti venga formato il dato intervallo; e moltiplicata per un tal numero

la

la parte ritrovata; il prodotto nascente si uguagliava al Logaritmo dello intervallo temperato. Si paragoni questo col Logaritmo dello intervallo giusto, e sottratto il minore dal maggiore, la differenza risultante esprimerà quella quantità, per cui dal Sistema il proposto intervallo o si diminuisca, o s'aumenta. Posta al confronto la detta differenza col Logaritmo del Comma, si renderà nota la mutua loro relazione, e si scoprirà la maniera di misurare essa differenza col mezzo del Comma, e delle sue parti [illegible]

§ 10. Non dee cadere neppure in pensiero di trapassare i limiti stabiliti mai da una parte nè dall'altra. Chi ciò facesse, o discapiterebbe per doppio titolo e nella partecipazione, e nella semplicità del Sistema, o quando avanzasse in questa, incontrerebbe in Sistemi, che disguisano e non temperano la consonanza. Il Sistema per esempio di 53. parti si è quello, che si adatta quasi con total precisione al Diatonico-diatono degli Antichi, il quale conservando nella sua giusta misura le consonanze perfette, alterava le imperfette per un intero Comma. Il Sistema di 53. parti nasce dal far cangiar natura ai due Semituoni, assegnando al Semituono maggiore un valore più picciolo di quello che si assegna al Semituono minore, e determinandoli a corrispondersi nella proporzione di 4:5. Nel Diatonico-diatono era maggiore quel Semituono, che presso di noi è minore; e tutto a rovescio ~~maggiore quel che~~ minore quel che è maggiore presso di noi. Ora chi s'appiglierà mai al mentovato Sistema assai più composto, e più sconcertato di quello di 12. Semituoni? I due Sistemi di 5. e di 7. parti sono più semplici di quelli di 12. e di 19. parti da me stabiliti siccome limiti. Traggono questi l'origine dalla scala cromatica o supponendo eguali a nulla i 7. Semituoni maggiori, o supponendo eguali a nulla i 5. Semituoni minori, che uniti insieme formano l'Ottava. Si deducono

altresì

altresì i nostri Sistemi dalla Costruzione Diatonica, la quale componendo l'Ottava con 5. Tuoni, e con 2. Semituoni maggiori; se metto uguali a nulla i due Semituoni maggiori, trovo il Sistema di 5. parti; se fingo uguaglianza fra gli elementi Diatonici di diversa specie Tuono e Semituono maggiore, mi si presenta il Sistema di parti 7. Per iscoprire l'assurda natura dei due Sistemi di 5. e di 7. parti, basta riflettere, che volendosi da quello uguale a nulla il Semituono maggiore, si confondono insieme la Terza maggiore e la Quarta, la Quinta e la Sesta minore; e considerandosi da questo siccome nullo il Semituono minore, le due Terze, e le due Seste si confondono insieme. In sì fatta guisa non si temperano, ma si sconvolgono le consonanze. Il Sistema di 5. parti, che casca fuori non solo dal confine del Sistema di 12. Semituoni, ma anche da quello di parti 53., accresce la Quinta per $\frac{5}{6}c$, la Terza maggiore per $\frac{13}{3}c$, e scema la ~~Quinta~~ Terza minore per $\frac{7}{2}c$. Il Sistema di 7. parti cade in un vizio opposto, e passando oltre il Sistema di 19. parti stabilito per limite, cala prossimamente la Quinta per $\frac{7}{9}c$, la Terza maggiore per $\frac{19}{9}c$, ed aumenta la Terza minore per $\frac{4}{3}c$. Resta dunque stabilito, che i limiti, dentro dei quali si contengono tutte le ragionevoli partecipazioni, sono per una parte il Sistema di 12. Semituoni, e per l'altra quello di parti 19.

§ 11. Fra questi limiti fa di uopo rintracciare i più semplici Sistemi generali, indagando nel tempo stesso le partecipazioni, alle quali si appigliano, che saranno tutte più o meno buone. Si cerchi la più semplice proporzione fra le due 1:1, 2:1, in cui dei Sistemi di limite fannosi corrispondere i Semituoni maggiore, e minore. Si avrà questa sommando gli antecedenti, ed i conseguenti della addotte proporzioni, onde resti espressa dai numeri 3:2. Sostituiti nella scala cromatica in cambio dei Semituoni maggiori, e minori i valori stabiliti 3, 2; i 7. Semituoni maggiori equi-

valeranno

valeranno a parti 21., i 5. Semituoni minori a parti 10., e l'Ottava si troverà distribuita in parti 31. secondo il Sistema inventato dal celebre Cristiano Ugenio. Se levo il minor Semituono 2. dal maggiore 3., resta la Seconda diminuita 1. La proporzione 2:1 fra il Semituono minore e la Seconda diminuita si poteva anch'essa determinare unendo in una somma gli antecedenti, e i conseguenti delle ragioni 1:0, 1:1, in cui giusta i Sistemi di limite si trasferiscono i due elementi cromatico ed enarmonico: Semituono minore, e Seconda diminuita. Posti nella scala cromatico-enarmonica in cambio dei nominati elementi i loro valori 2, 1, torna in campo la distribuzione dell'Ottava in parti 31. Sottraggo finalmente la Seconda diminuita 1. dal Semituono minore 2., e mi si presenta la Seconda duevolte diminuita 1., che il presente Sistema suppone uguale alla Seconda diminuita. Una tale proporzione di egualità fra gli elementi enarmonici di diversa spezie potevasi ritrovare sommando gli antecedenti, ed i conseguenti delle proporzioni 0:1, 1:0, che ad essi elementi si attribuiscono dai Sistemi di limite. Abbiamo veduto (Lib. 1. Cap. 5. §. 24.) che la Costituzione Enarmonica divide l'Ottava in 31. elementi di due classi, cioè in 19. Seconde diminuite, ed in 12. doppiamente tali. Se questi elementi si suppongono eguali, si trova l'origine più naturale del Sistema generale, che in 31. parti divide l'Ottava. I tre Sistemi pertanto di 12., di 19., e di 31. parti, che fra i ragionevoli sono i più semplici, hanno per fondamento le tre Costituzioni Cromatica, Cromatico-enarmonica, ed Enarmonica, le quali ci pongono sotto gli occhi i mentovati Sistemi, qualora si voglia che passi eguaglianza fra gli elementi di varia spezie componenti l'Ottava. Nella stessa Enarmonica oltre il Sistema di 31. parti si ravvisano facilmente anche i due di limite. Se pongo eguali a nulla le 19. Seconde diminuite, scopro il Sistema di 12. parti:

se pongo eguali a nulla le 12.me Seconde doppiamente diminuite, mi si presenta il Sistema di parti 19. Il numero 31. adunque viene prodotto dall'unire in una somma i numeri 12. e 19. Questa riflessione suggerisce un metodo agevole di ritrovare il più semplice Sistema fra due dati. Si sommino i due numeri, nei quali i Sistemi proposti partiscon l'Ottava, e ne risulterà quel numero di parti, in cui dal nuovo Sistema si vuole l'Ottava distribuita.

Troveremo la partecipazione abbreviata del Sistema generale di 31. parti, eseguendo le operazioni sopra indicate (§ 9.). Col mezzo di essa si scoprirà, che il nostro Sistema va assai dappresso alla partecipazione ricordata da Giuseppe Zarlino, che scema la Quinta e la Terza minore per $\frac{1}{4}$c, lasciando intatta la Terza maggiore. Il Sistema di 31. parti scema la Quinta un po meno, la Terza minore un po più di $\frac{1}{4}$c; ma la differenza e' così piccola, che l'accrescimento affatto insensibile della Terza maggiore non giunge ad $\frac{1}{25}$c.

§ 12. Congiunti in una somma i due numeri 12. 31. ci si presenta il Sistema di 43. Meridi inventato da M. Sauveur, la cui partecipazione sta di mezzo fra quella dei Sistemi di 12. Semituoni, e di parti 31. In questo Sistema i Semituoni maggiore, e minore stanno fra loro come 4 a 3; il Semituono minore, e la Seconda diminuita come 3:1; la Seconda diminuita, e la doppiamente tale come 1:2. Le dette proporzioni nascono dal sommare gli antecedenti, ed i conseguenti delle proporzioni abbreviate dei Sistemi 12. e 31. Sui Logaritmi, che il presente Sistema adatta alle consonanze, si paragoneranno con quelli delle consonanze giuste, si scoprirà ch'esso prossimamente cala la Quinta, ed accresce la Terza maggiore per $\frac{1}{5}$c, e scema per $\frac{2}{5}$c la Terza minore.

§ 13. Faccio una somma dei numeri 31. e 19., e trovo il Sistema di 50. parti suggerito al pubblico dal Signor Henfling, che accattato un

temperamento

temperamento medio fra quelli dei Sistemi 31. e 19. Gli elementi dei varj generi si corrispondono nelle seguenti proporzioni, che si possono rinvenire col solito metodo. Il Semituono maggiore al minore come 5 : 3, il Semituono minore alla Seconda diminuita come 3 : 2, la Seconda diminuita alla Doppiamente tale come 2 : 1. Istituiti i dovuti calcoli, scoprivamo che il Sistema di parti 50. scema la Quinta un po meno di $\frac{2}{7}c$, e le due Terze maggiore e minore, quella per $\frac{1}{9}c$, questa per $\frac{1}{61}c$, il che non va molto lontano dalla mia seconda partecipazione ricordata altresì da Giuseppe Zarlino, la quale cala la Quinta per $\frac{2}{7}c$, e le due Terze maggiore e minore per la metà.

§ 14. Dispongo i cinque rinvenuti Sistemi ordinatamente 12, 43, 31, 50, 19, ed osservo che fra Sistema e Sistema prossimi si possono rintracciare quattro nuovi Sistemi.

Il primo, che mi si affacci, si è quello di Comma 55 = 12 + 43. Scema esso prossimamente per $\frac{3}{17}c$ la Quinta, per $\frac{4}{17}c$ la Terza minore, ed accresce per $\frac{5}{17}c$ la Terza maggiore; accomodandosi alla mia terza partecipazione. Si riferiscono il Semituono maggiore al minore come 5 : 4, il Semituono minore alla Seconda diminuita come 4 : 1, e la Seconda diminuita alla Doppiamente tale come 1 : 3.

Considero in secondo luogo il Sistema di parti 69 = 50 + 19, il quale cala la Quinta per qualche cosa più di $\frac{2}{7}c$, la Terza ~~minore per $\frac{1}{61}c$~~ maggiore per $\frac{1}{61}c$, la minore per $\frac{1}{8}c$. Facilmente ci avvedevamo, che la seconda nostra partecipazione sta di mezzo fra le due, che sono accettate dai Sistemi di 50., e di 69. parti, il primo dei quali cala la Quinta un po meno, ed il secondo un po più di $\frac{2}{7}c$. Gli elementi cromatici, cromatico-enarmonici, ed enarmonici nel Sistema di parti 69. si corrispondono nelle seguenti ragioni. Il Semituono maggiore al Semituono minore come 7 : 4, il Semituono minore alla Seconda diminuita come 4 : 3, la Seconda diminuita alla Doppiamente tale come 3 : 1

Caso

Cerco in terzo luogo il più semplice Sistema medio fra i due 43. e 31. Componesi questo di parti 74 = 43 + 31; ed il temperamento che abbraccia si adegua con molta precisione all'ottimo, che minora la Quinta per $\frac{3}{14}c$, la Terza minore per $\frac{5}{14}c$, ed aumenta la Terza maggiore per $\frac{1}{7}c$. Nel nostro Sistema lo scemo della Quinta è una minuzia maggiore di $\frac{3}{14}c$, e le alterazioni delle due Terze un po minori di $\frac{5}{14}c$, di $\frac{1}{7}c$. Lo accrescimento della Terza maggiore sta quasi esattamente fra $\frac{1}{7}c$ ed $\frac{1}{8}c$. Si riferiscono fra loro il Semituono maggiore al minore come 7:5, il Semituono minore alla Seconda diminuita come 5:2, la Seconda diminuita alla doppiamente tale come 2:3

Finalmente il più semplice Sistema preso in mezzo dai due 31., e 50. si è quello di parti 81 = 31 + 50. La partecipazione, in cui esso ricade, si accosta molto alla Zarliniana, che diminuisca la Quinta e la Terza minore per $\frac{1}{4}c$, e lascia illesa la Terza maggiore. Il nostro Sistema cala la Quinta un po più di un quarto di Comma, cioè a dire per $\frac{5}{19}c$, la Terza minore un po meno di $\frac{4}{19}c$, e la Terza maggiore per la quantità insensibile $\frac{1}{19}c$. Paragonansi insieme i due Sistemi 31. e 81. Si può agevolmente scoprire, che le loro partecipazioni serrano in mezzo quella del Zarlino or or nominata, scemandosi da quello la Quinta una minuzia meno, e da questo una minuzia più di un quarto di Comma. Scrivo qui sotto in serie i rapporti, in cui si corrispondono gli elementi commatici, commatico-enarmonici, ed enarmonici nel presente Sistema.

Il Semituono maggiore sta al Semituono minore come 8:5,
Il Semituono minore alla Seconda diminuita come 5:3,
la Seconda diminuita alla doppiamente diminuita come 3:2.

Progressione di Sistemi generali.

12. 55. 43. 74. 31. 81. 50. 69. 19.

§ 15. I Sistemi che nella soprapposta progressione sono egualmente distanti da quello di parti 31. hanno la proprietà, che gli elementi enarmonici si corrispondano in proporzioni contrarie. Ho avuta la cura di far nascere i Sistemi con tal ordine,

che

che il Lettore potesse accorgersi di questa particolarità. Si è di sopra (§ 9. § 11.) distintamente avvertito, che i Sistemi di 12. Semituoni, e di 19. parti adattano alla Seconda diminuita, e doppiamente tale le ragioni reciproche 0 : 1 ; 1 : 0. Non altrimenti il Sistema di 43 Meridi suppone la Seconda diminuita alla doppiamente tale come 1 : 2, e quello di 50 parti tutto all'opposto come 2 : 1. Una pari circostanza troveremo verificarsi in tutti gli altri Sistemi, che da quello di 31. parti sono egualmente lontani, paragonando fra loro le sopra registrate proporzioni degli elementi enarmonici. L'infinita distanza fra le ragioni 0 : 1, 1 : 0 accettate dai Sistemi di limite, ed altresì la molto notabile differenza delle proporzioni frequentemente reciproche attribuite dai Sistemi anche buoni agli elementi enarmonici fa vedere quanto arbitrio possiamo prenderci nello stabilire esse proporzioni, senza dilungarci dalle migliori partecipazioni, ed in particolare da quella tale, che ci siamo proposta. Abbiamo veduto che ambo i Sistemi 31. e 41. riescono adequatamente nel temperamento Zarliniano, che scema la Quinta e la Terza minore per $\frac{1}{4}$ c, e conserva giusta la Terza maggiore, e pure passa considerabile varietà fra i rapporti 1 : 10, 3 : 2, che essi Sistemi assegnano agli elementi enarmonici. Se ne deduce, che qualunque ragione media fra le due mentovate ci condurrebbe alla stessa partecipazione.

§ 16. Collo stesso metodo, che mi ha servito a trovare i sette Sistemi intermezzi fra i due di limite 12. e 19., se ne possono scoprire infiniti altri. Io frattanto ho stimato bene di non passar oltre; imperciocchè se si cerca la massima semplicità senza molta accuratezza, abbiamo i Sistemi di limite 12. e 19. Se vo in traccia dell'ottimo temperamento, lo trovo nel Sistema di parti 74. con esattezza, o pure in grazia di una maggiore semplicità nei Sistemi 43. e 31. con sufficiente precisione. Dopo ciò riesce inutile, ed irragionevole il por mente agli altri Sistemi 55. 61. 50. 69. e a tutti

quelli

quelli sempre più e più composti, che sono situati al di fuori dei due 43. 31.; mercecchè sì fatti Sistemi discapitano e in semplicità, e in esattezza. Non giova neppure aver mira ai Sistemi posti fra 43. e 74., fra 74. e 31., perchè questi saranno non mai fisicamente più esatti, spesso meno perfetti, e sempre più composti di quello di parti 74. I generali Sistemi adunque, che meritano distinta riflessione, sono cinque, cioè a dire i due di limite 12. e 19. in grazia della massima non ragionevole semplicità, quello di parti 74. in grazia di una scrupolosa esattezza, e finalmente i due 43. e 31. inventati dai Signori Sauveur, ed Ughenio in grazia d'una esattezza prossima accoppiata a conveniente semplicità.

§. 12. Spiegato il metodo, con cui si trovano i Sistemi tutti generali temperati, passando a grado a grado dai più semplici ai più composti, trattiamo un poco la cosa inversamente, e data una partecipazione, cerchiamo qual Sistema generale ad essa si adatti. Si scemi il logaritmo della Quinta per quella porzione del logaritmo del Comma, che la partecipazione richiede, indi si sottragga il logaritmo della Quinta temperata dal logaritmo dell'Ottava, onde si abbia il logaritmo della Quarta temperata. Si continuino poscia le sottrazioni coll'ordine da me tenuto (§ 2. § 4.) sino a tanto che si trovino espressi in logaritmi i due elementi enarmonici Seconda diminuita, e doppiamente tale. Si osservi in quale proporzione fra le più semplici essi elementi con sufficiente approssimazione si corrispondano, ed il Sistema indi nascente abbraccierà con fisica esattezza la partecipazione proposta.

Un esempio metterà la faccenda in tutto il suo lume. Vogliasi determinare il Sistema generale, il quale soddisfi all'ottimo temperamento, che cala la Quinta per $\frac{3}{14}c$, la Terza minore per $\frac{5}{14}c$, ed accresce la Terza maggiore per $\frac{1}{7}c$. Minoro il logaritmo della Quinta 1760913 per $\frac{3}{14}$ del logaritmo del Comma 53950, cioè a dire pel logaritmo 11561, e mi si presenta il logaritmo della Quinta temperata 1749352. Sottraggo questo dal logaritmo dell'

Ottava

Ottava 3010300, ed il residuo 1260948 esprime la Quarta temperata. Levata la Quarta dalla Quinta ho il Tuono 488404, il quale duplicato, e detratto dalla Quarta determina il Semituono maggiore uguale in logaritmi a 284140. Tolgo il Semituono maggiore dal Tuono, ed ho per residuo il Semituono minore 204264. La differenza fra i due Semituoni si è la Seconda diminuita 79876, e la differenza fra questa ed il Semituono minore la Seconda doppiamente diminuita 124388. A prima vista si scopre che la proporzione fra le più semplici, che sufficientemente si accosti alla compostissima dei nostri elementi enarmonici Seconda diminuita, e doppiamente tale, si è quella di 2 : 3, la quale ci guida al Sistema generale dividente l'Ottava in parti 24, che come abbiamo veduto (§ 14.) si adatta con molta esattezza all'ottimo temperamento.

§ 18. Chi avesse piacere di sapere la ragione, per cui non si renda necessaria gran precisione nel sostituire un rapporto semplice al composto, in cui si corrispondono giusto una data partecipazione gli elementi enarmonici, faccia meco le seguenti riflessioni. Estesa una doppia serie di Quinte, e di Quarte

C G D A E B $F^{\#}$ $C^{\#}$ $G^{\#}$ $D^{\#}$ $A^{\#}$ $E^{\#}$ $B^{\#}$ $F^{2\#}$ $C^{2\#}$ $G^{2\#}$ $D^{2\#}$ $A^{2\#}$ $E^{2\#}$ $B^{2\#}$

C F B^{b} E^{b} A^{b} D^{b} G^{b} C^{b} F^{b} B^{2b} E^{2b} A^{2b} D^{2b}

si osservi che una Seconda diminuita sopra cinque Ottave C D^{2b} si agguaglia a 12. Quarte. Posto conforme il Sistema di 12. Semituoni uguale a nulla la Seconda diminuita, le 5. Ottave agguagliano a 12. Quarte, e conseguentemente fra l'Ottava e la Quarta passa la proporzione di 12 : 5, ch'è l'accettata dal predetto Sistema. Ora giacchè nelle Ottave i temperamenti non pongon mano, quella alterazione, che passando dalla proporzione composta alla semplice patisce la Seconda diminuita, la patisce parimente la Seconda diminuita sopra la quinta Ottava. Ma il nostro intervallo si agguaglia a 12. Quarte; dunque dalla predetta alterazione a ciascuna Quarta

temperata

temperata non ne tocca salvo che la duodecima parte; e quindi chiaramente si vede, che essendo considerabile il divario della Seconda diminuita, può benissimo divenir inosservabile quello della Quarta.

Non di più chi legge, che 19. Quinte (B.^{24}) pareggiano una Seconda doppiamente diminuita sopra le undecima Ottava. Se come vuole il Sistema di 19. parti, la Seconda doppiamente diminuita si suppone uguale a nulla, 19. Quinte pareggiano 11. Ottave, e conseguentemente l'Ottava alla Quinta sta in proporzione di 19 : 11, conforme appunto supponesi dal mentovato Sistema. Essendo adunque la Seconda doppiamente diminuita equisona a 19. Quinte, dall'alterazione ch'essa riceve surrogando la sopraddetta ragione semplice alla composta, non se ne addossa a ciascuna Quinta salvo che la diciannovesima parte. E perchè la Quarta e la Quinta vanno in senso contrario egualmente modificate; ne segue pareggiarsi alla stessa quantità la duodecima parte dell'alterazione della Seconda diminuita, e la diciannovesima della Seconda doppiamente tale. Da ciò ricavasi che le alterazioni dei nostri elementi armonici stanno fra loro come 12 : 19, di modo che quanto crescono, o calano 19. Seconde diminuite, altrettanto a rovescio calano, o crescono 12. Seconde doppiamente diminuite, onde resti intatta l'Ottava, la quale dal Sistema Enarmonico da 19. Seconde diminuite, e da 12. doppiamente tali viene composta. Alla dodicesima parte del divario insinuatosi nella Seconda diminuita uguale alla parte diciannovesima del divario della Seconda doppiamente diminuita pareggiasi parimente la trentunesima parte della somma dei predetti divarj; mercecchè il numero 31. si agguaglia all'aggregato dei numeri 12. e 19. ~~numeri conformemente tali ascritti in se elementi di due diverse specie~~.

Il Sistema di parti 24. originato dallo stabilire la proporzione 2 : 3 fra la Seconda diminuita, e la doppiamente tale, assegna alla Seconda diminuita il valore 41359, ed alla doppiamente diminuita

nuita il valore 12039. Paragonati questi valori coi corrispondenti determinati dall'ottimo temperamento, trovo che dal Sistema generale si accresce la seconda diminuita per 1443 trigesimasesta parte del Comma, ed a rovescio si cala la Seconda doppiamente diminuita per 12349. ventesimaterza parte del Comma. Queste alterazioni stanno fra loro come 12 : 19, conforme se ne può fare il confronto facilmente. Congiugnendole in una somma, ne risulta il logaritmo 3463 $= \frac{1}{14}c$, che è quella quantità, per cui dal Sistema generale di parti 24. si varia la proporzione assegnata dall'ottimo temperamento agli elementi enarmonici. Diviso esso logaritmo per 31. il quoziente 124 $= \frac{1}{435}c$ ne insegna, che per tale minuzia il Sistema generale scema più del dovere la Quinta, ed accresce la Quarta. Se paragono l'ottimo temperamento, che cala la Quinta per $\frac{3}{14}c$, col Zarliniano, che la cala per $\frac{1}{4}c$, la differenza consiste in $\frac{1}{28}c$. Se aumento dunque lo scemo $\frac{3}{14}c$ della Quinta per $\frac{1}{28}c$, passo dall'ottimo temperamento al predetto Zarliniano. Ora abbracciando il Sistema generale di parti 24. io non mi discosto dalla più squisita partecipazione salvo che per $\frac{2}{31}$ della mentovata differenza $\frac{1}{28}c$, e conseguentemente ad essa partecipazione mi attengo con quella fisica maggiore esattezza, che in sì fatte ricerche può discretamente pretendersi.

§ 19. Siccome ho fatto vedere, che divisa per 31. numero degli elementi, nei quali l'enarmonico divide l'Ottava, quella quantità, per cui il Sistema generale modifica la proporzione degli elementi enarmonici partecipati, la qual quantità si agguaglia alla somma delle alterazioni di essi elementi, ne risulta la modificazione prodotta dal Sistema generale nella Quinta; non altrimenti col mezzo di un consimile metodo potrei provare, che stabilita una semplice proporzione fra gli elementi di qualsivoglia altra Costituzione Cromatico-enarmonica, Cromatica, o Diatonica, allora troverò la misura dell'accrescimento, o della diminuzione cagionata

dal

dal Sistema generale nella Quinta temperata; quando dividerò l'aggregato delle alterazioni dei due elementi temperati pel numero esprimente la quantità degli elementi, nei quali la proposta Costituzione distribuisca l'Ottava. Se gli elementi saranno Cromatico-enarmonici, dovrò partire la somma delle alterazioni di essi elementi per 19; se Cromatici, la dovrò partire per 12; se Diatonici per 7; perché di sì fatti numeri di elementi le mentovate Costituzioni compongono l'Ottava. E qui facilmente si intende il vantaggio massimo, che si ha nello appoggiarsi al Genere Enarmonico per sicuramente cogliere nel Sistema generale, che alla proposta partecipazione si adatti. Posto che si commetta lo stesso errore nel surrogare le proporzioni semplici alle composte, in cui si corrispondono le coppie degli elementi temperati a varj Sistemi appartenenti; i Sistemi generali, che dalle dette proporzioni semplici traggono l'origine, tanto più si accosteranno al dato temperamento, quanto maggiore sarà il numero pel quale va diviso esso errore, onde ne risulti una minima alterazione nella Quinta partecipata. Se mi vaglio degli elementi enarmonici, modifico la Quinta temperata per la trentunesima parte del mentovato errore: se mi vaglio dei cromatico-enarmonici, la modifico per la diciannovesima parte. Adoprati gli elementi cromatici, la modificazione si avanza alla duodecima parte: ed usati finalmente gli elementi diatonici; l'alterazione della Quinta partecipata ascende alla settima parte dello errore commesso, che si suppone costante.

Si aggiunga che divenendo a grado a grado maggiori gli elementi, cromatico-enarmonici, cromatici, e diatonici, egli è facile di incorrere in uno sbaglio però considerabile, e relativo alla grandezza di essi elementi nello atto di ridurli dalla proporzione composta alla semplice. Il perchè l'alterazione della Quinta temperata crescerà per doppio titolo, essendo più grande lo sbaglio, e dovendo esso dividersi in minor numero di

parti

parti.

§ 20. Che se cadesse a qualcuno in pensiero di determinare immediatamente la proporzione per esempio fra la Quinta temperata e l'Ottava espressa in numeri al possibile semplici; sappia che quando non ne sia antecedentemente informato, difficilmente incontrerà quella, la quale lo guidi al Sistema generale, che accetti colla debita esattezza la partecipazione proposta. Quasi a considerare i Sistemi generali di limite 12. e 19. assegnano essi negli elementi enarmonici Seconda diminuita, e doppiamente diminuita le ragioni immensamente rimote 0:1, 1:0. Nel vastissimo campo, che c'è fra l'una e l'altra, si può come abbiamo veduto e con facilità scegliere quella, che soddisfaccia al dato temperamento. Non così interviene delle ragioni, in cui giusta i Sistemi di limite si corrispondono la Quinta e l'Ottava. Il Sistema di 12. Semituoni fa la Quinta all'Ottava come 7:12, ossia come 77:132, e quello di 19. parti come 11:19, o sia come 77:133. Basta dunque aggiugnere l'unità al numero 132 per passare di salto da un Sistema all'altro di limite. Congietturi chi legge qual precisione ci voglia nel sostituire una proporzione semplice alla composta, che passa fra la Quinta temperata e l'Ottava per quanto sia difficile l'afferrarla. La necessità della mentovata esattezza dipende da ciò, che quella differenza che c'è fra la proporzione vera e la surrogata, si addossa tutta alla Quinta, dovendo rimaner com'è noto l'Ottava illesa. Lo sbaglio solo di $\frac{1}{16}c$ conduce dall'ottima partecipazione alla Zarliniana, che cala la Quinta per $\frac{1}{4}c$, conforme non ha molto si è per me fatta l'osservazione.

§ 21. Ora è da dir qualche cosa intorno la scala dei Sistemi generali. Ogni Sistema generale è composto di tanti suoni non equisoni, quante sono le parti, in cui esso Sistema distribuisce l'Ottava. Questi suoni sono tutti compresi in una serie ordinata di Quinte, il numero delle quali si uguaglia a quello delle parti componenti l'Ottava meno

le

le unità. Così una progressione di 11. Quinte con=
terrà i suoni non equisoni del Sistema di 12. Semi=
tuoni, una progressione di 18. Quinte conterrà
i suoni non equisoni del Sistema di parti 19.
Chi accrescerà la serie delle Quinte, non troverà
nuovi suoni, ma solamente assegnerà nomi diversi
ai suoni già introdotti. In qualunque Sistema lo
stesso suono serve a più lettere tra loro distanti tante
Quinte, quante sono le parti componenti una, o più
Ottave. Nel Sistema di 12. Semituoni la medesima
corda si usa e come C, e come $B^{\sharp}$, e come $D^{2\flat}$;
perché $B^{\sharp}$ è lontana da C 12. Quinte presa all'
insù, $D^{2\flat}$ è lontana da C 12. Quinte presa all'
ingiù. Il Sistema Ugeniano adoprerebbe lo stesso
tasto per le lettere modificate $C^{2\sharp}$, $E^{3\flat}$, le quali
distano per 31. Quinte. Tra i varj nomi di un
medesimo suono per lo più uno è principale e di
maggior uso, e gli altri più o meno secondarj,
conforme che vengono a taglio con minore o con
maggiore frequenza. Quanto più una lettera è
modificata particolarmente da Diesis, e da B mol=
li replicati, tanto meno si pratica. Nelle composi=
zioni di Musica io non so di aver mai trovato esem=
pio del doppio B molle. Per adattare ai suoni non
equisoni di un Sistema i nomi più semplici e princi=
pali, torna comodo il seguente metodo. Dal nume=
ro dei suoni diversi appartenenti al Sistema dato
sottro i 7. suoni diatonici compresi in una serie di
6. Quinte, che principia dalla lettera F, e finisce
colla lettera B. Se il residuo è pari, lo divido per
metà; se impari, lo divido in due parti, l'una
delle quali superi l'altra per l'unità. Quante u=
nità si contengono o nella metà, o nella parte mag=
giore, altrettante Quinte aggiungo al di sopra della
lettera B, le quali danno adito ai Diesis semplici,
e replicati. Quante unità si contengono o nella
metà, o nella parte minore, altrettante Quinte
aggiungo al di sotto della lettera F, le quali danno
adito ai B molli semplici, e replicati. Così l'intera
somma dei suoni resta parte modificati dai B molli,

parte

parte naturali, e parte modificate dai Diesis si eguaglia al numero delle parti, colle quali dal Sistema generale si misura l'Ottava. Questi suoni poi ricevono le più semplici espressioni; perchè si introducono egualmente, o quasi egualmente i Diesis, ed i B molli. Quando il sopramentovato residuo è impari, aggiungo un suono di più dalla parte dei Diesis; perchè in Musica si fa più uso dei Diesis che dei B molli. Segnandosi i suoni non naturali parte coi Diesis, e parte coi B molli, si sfuggono i Diesis, ed i B molli troppo rimoti, e soverchiamente replicati, i quali si incontrerebbero, se presa per base la lettera C, le Quinte tutte si prendessero o al di sopra, o al di sotto. Osservi chi legge nelle seguenti progressioni i suoni diversi, e non equisoni espressi nella forma più semplice, ed abbracciati dai Sistemi generali 12. 55. 43. 74. 31. 50. 19. dai quali ho in animo di estendere la scala.

F^{2b} F^{b} C^{b} G^{b} D^{b} A^{b} E^{b} B^{b} F C G D A E B $F^{\#}$ $C^{\#}$ $G^{\#}$ $D^{\#}$ $A^{\#}$ $E^{\#}$ $B^{\#}$

B^{2b} — Sistema di 12 Semituoni — $F^{2\#}$

E^{2b} — Sistema di parti 19. — $C^{2\#}$

A^{2b} — $G^{2\#}$

D^{2b} — $D^{2\#}$

G^{2b} — Sistema di parti 31. — $A^{2\#}$

inventato dall'Ughenio.

C^{2b} — $E^{2\#}$

F^{2b} — $B^{2\#}$

B^{3b} — $F^{3\#}$

E^{3b} — $C^{3\#}$

A^{3b} — $G^{3\#}$

D^{3b} — Sistema di 43. Meridi — $D^{3\#}$

inventato da M. Sauveur.

G^{3b} — $A^{3\#}$

C^{3b} — $E^{3\#}$

F^{3b} — $B^{3\#}$

B^{4b} — Sistema di parti 50. — $F^{4\#}$

inventato dall'Haenfling.

E^{4b} — $C^{4\#}$

A^{4b} — Sistema di 55. Comma. — $G^{4\#}$

D^{4b} — $D^{4\#}$

G^{4b} — $A^{4\#}$

C^{4b} — $E^{4\#}$

F^{4b} — $B^{4\#}$

B^{5b} — $F^{5\#}$

E^{5b} — $C^{5\#}$

A^{5b} — $G^{5\#}$

D^{5b} — $D^{5\#}$

G^{5b} — $A^{5\#}$

Sistema di parti 74. — $E^{5\#}$

che accenna l'ottimo temperamento.

§. 22. In qualunque Sistema gli ultimi due suoni l'uno dalla parte dei Diesis, e l'altro da quella dei B molli formano Quinta; e quindi si ha una circolazione di tante Quinte, quante sono le parti componenti

le

l' Ottava. Per esempio nel Sistema di 12. Semituoni i suoni indicati dalle lettere G♯, e♭ si corrispondono in Quinta; perchè lo stesso suono serve alle lettere e♭, D♯, e G♯ D♯ altro non è che una Quinta. Questa riflessione fa chiaramente vedere, che i Sistemi generali ritornano in se stessi, e che dopo un determinato periodo di Quinte, si calcano nuovamente i primieri vestigi, e si tornano ad ascoltare gli stessi suoni. Se circola la serie delle Quinte, la medesima cosa segue altresì di qualunque altro intervallo, ed elemento, i quali colla detrazione della debita Ottava si formano tutti di Quinte prese o all'insù, o all'ingiù. Ho altrove notato, che le Quinte prese all'ingiù equivagliono a Quarte prese all'insù. Assunta per comune base la lettera C, due Quinte mi danno la Seconda maggiore C D, tre Quinte la Sesta maggiore C A, quattro Quinte la Terza maggiore C e, e così di seguito. Passando alle Quinte prese all'ingiù, o sia alle Quarte prese all'insù, due Quarte determinano la Settima minore C B♭, tre Quarte la Terza minore C e♭, quattro Quarte la Sesta minore C A♭ &c. Nel Sistema di 12. Semituoni facendosi la circolazione con 12. Quinte, tornanno parimente in se stesse tre Terze maggiori, quattro Terze minori, che sono equisone a 12. Quinte.

§ 23. Dopo le premesse avvertenze riuscirà facile il disporre ordinatamente dentro i termini dell'Ottava C c i suoni tutti di qualunque Sistema generale, assegnando loro un doppio valore espresso e colle parti, onde si misura l'Ottava, e cogli elementi d'una qualche Costituzione. Io mi servirò degli elementi cromatici Semituono maggiore, e minore, indicandoli colle lettere (S), (s). Giacchè tutti gli elementi, ed intervalli si formano di Quinte prese all'insù, e all'ingiù, o sia di Quinte, e di Quarte tutte prese all'insù colla detrazione della debita Ottava, posto che si sappia i valori della Ottava, della Quinta, e della Quarta, mi si renderanno noti i valori di tutti gli altri intervalli. Dato il Sistema generale; so quante parti compongano l'Ottava, che col

mezzo

mezzo degli elementi cromatici si esprime per 7(S)+5(s). Il Sistema generale m'istruisca altresì del numero delle parti, che toccano ai Semitoni (S), (s); e quindi agevolmente si scopre quante parti si appropj la Quinta 4(S)+3(s), la Quarta 3(S)+2(s). Vogliansi determinare i valori dei suoni appartenenti al Sistema Ughaniano, che divide l'Ottava in parti 31, i quali stiano dentro l'Ottava Cc. Il nostro Sistema fa (S)=3, (s)=2, avvertendo che i numeri denotano le parti trentunesime dell'Ottava 7(S)+5(s) = 31. Sostituiti in cambio dei Semitoni (S), (s) i loro valori 3. 2., si troverà la Quinta 4(S)+3(s) = 18., la Quarta = 3(S)+2(s) = 13. Questi dati bastano per assegnare a qualunque suono il conveniente valore. Da due Quinte 8(S)+6(s) = 36. detratta l'Ottava 7(S)+5(s) = 31, si ha la Seconda maggiore CD = (S)+(s) = 5. Aggiungasi una nuova Quinta DA = 4(S)+3(s) = 18; e mi si presenta la Sesta maggiore CA = 5(S)+4(s) = 23. Torna ad aggiungere la Quinta AE = 4(S)+3(s) = 18, onde ne risulti l'intervallo 9(S)+7(s) = 41, da cui levata l'Ottava 7(S)+5(s) = 31, resta la Terza maggiore CE = 2(S)+2(s) = 10. Con pari passo si proceda aggiungendo Quinte, e sottraendo l'Ottava quando fa di bisogno, sino a tanto che si giunga a scoprire il valore dell'ultimo suono A♯♯ dalla parte della Quinta ascendente. Si troveranno i valori dei suoni contenuti nella serie delle Quinte discendenti, aggiungendo Quarta a Quarta, e detraendo opportunamente l'Ottava. Due Quarte formano la Settima minore CB♭, tre Quarte meno l'Ottava la Terza minore CE♭, e così di seguito sino all'ultimo intervallo CG♭♭. Ritrovati i valori di tutti i suoni non equisoni propj del Sistema Ughaniano, o di qualunque altro riservati dentro i termini dell'Ottava Cc, essi valori stessi ci insegneranno ad ordinare la scala dei predetti Sistemi cominciando dalla base C, ed avanzandosi a que' rapporti, che contengono una parte, due parti, tre parti del Sistema &c.

La Tavola contenente la scala dei Sistemi generali

generali 12. 55. 43. 74. 31. 50. 19. sono da me distribuite in sette colonne. La prima comprende le lettere naturali, e modificate dai Diesis, e dai B molli semplici e replicati. Nella stessa sede spesso si troveranno più lettere, le quali dinotano gli aspetti più semplici, sotto i quali può comparire lo stesso suono. Nel Sistema di 12. Semituoni per modo di esempio il medesimo suono si usa e come C#, e come Db. Nella seconda colonna stanno registrati i nomi degli elementi, e degli intervalli adoperati in Musica; le ragioni de' quali si veggono ordinatamente disposte nella terza colonna. La colonna quarta, quinta, e sesta contengono i valori degli elementi, e degli intervalli. Nella quarta questi valori sono espressi coi Semituoni maggiori, e minori; nella quinta col numero delle parti, nelle quali si divide l'Ottava; nella sesta coi logaritmi. Finalmente la settima ed ultima colonna mette sotto degli occhi la differenza, per cui i logaritmi dei rapporti temperati o crescono, o calano posti al confronto coi logaritmi dei rapporti giusti. Gli accrescimenti si indicano col segno +, i difetti col segno −. Paragonati questi divarj col logaritmo del Comma 53950, facilmente si scoprono quali, ed a quante porzioni di esso Comma equivalgano, come per esempio alla terza, alla quarta, e alla [illegible] quarta parte [illegible].

Sistema

Sistema generale temperato, che divide l' Ottava in parti 12; o sia in dodici Semitoni maggi, in cui si suppone $(S)=(s)=1$.

A♯			$-(S)+(s)$			
C		1		0	0 0000	
D^{2b}			$(S)-(s)$			
C♯	Semitono minore	25/24, 21/20	(s)	1	25 0858	+ 73570 + 38965
D^{b}	Semitono maggiore	16/15, 15/14	(S)			− 29429 − 48774
$C^{2♯}$			$2(s)$			
D	Tuono	10/9, 9/8	$(S)+(s)$	2	50 1717	+ 44142 − 09808
E^{2b}	Terza diminuta	8/7	$2(S)$			− 78201
D♯	Seconda superflua	7/6	$(S)+2(s)$	3	75 2575	+ 83107
E^{b}	Terza minore	6/5	$2(S)+(s)$			− 39237
$D^{2♯}$			$(S)+3(s)$			
E	Terza maggiore	5/4	$2(S)+2(s)$	4	100 3433	+ 34333
F^{b}	Quarta diminuta	32/25	$3(S)+(s)$			− 68667
E♯			$2(S)+3(s)$			
F	Quarta	4/3	$3(S)+2(s)$	5	125 4292	+ 04905
G^{2b}			$4(S)+(s)$			
F♯	Quarta maggiore	7/5	$3(S)+3(s)$	6	150 5150	+ 43870
G^{b}	Quinta minore	10/7	$4(S)+2(s)$			− 43870
$F^{2♯}$			$3(S)+4(s)$			
G	Quinta	3/2	$4(S)+3(s)$	7	175 6008	− 04905
A^{2b}			$5(S)+2(s)$			
G♯	Quinta superflua	25/16	$4(S)+4(s)$	8	200 6867	+ 68667
A^{b}	Sesta minore	8/5	$5(S)+3(s)$			− 34333

G2♯			4(S)+5(s)			
A	Sesta mag.a	5/3	5(S)+4(s)	9	2257725	+ 39237
B2♭	Settima dim.ta	12/7	6(S)+3(s)			− 83107
A♯	Sesta superfl.a	7/4	5(S)+5(s)	10	2508583	+ 78201
B♭	Settima min.va	16/9 9/5	6(S)+4(s)			+ 09808 − 44142
A2♯			5(S)+6(s)			
B	Settima mag.va	28/15 15/8	6(S)+5(s)	11	2759442	+ 46774 + 29429
C♭			7(S)+4(s)			
B♯			6(S)+6(s)			
C	Ottava	2/1	7(S)+5(s)	12	3010300	
D2♭			8(S)+4(s)			

Sistema generale temperato, che divide la Ottava in parti 55, ponendo (S)= 5, (s)= 4.

C		1		0	00000	
D2♭			(S)−(s)	1	54733	
A4♯			−2(S)+3(s)	2	109465	
C4♭			2(S)−2(s)			
B3♯			−(S)+2(s)	3	164196	
C♯	Semit.no min.va	25/24 21/20	+(s)	4	218932	+ 41643 + 07036
D♭	Semit.no mag.va	16/15 15/14	(S)	5	273664	− 06623 − 25969
C3♭			2(S)−(s)	6	328398	
B3♯			−(S)+3(s)	7	383129	
C2♯			2(s)	8	437862	
D	Seconda mag.va	10/9 9/8	(S)+(s)	9	492597	+ 35020 − 18930

e^2b	Terza dim.^ta	8/7	2(5)	10	547327	− 30591
A^4# F^5b			−(5)+4(5) 3(5)−(5)	11	602060	
C^3#			3(5)	12	656793	
D^#	Seconda sup.^a	7/6	(5)+2(5)	13	711525	+ 42057
e^b	Terza min.^re	6/5	2(5)+2(5)	14	766258	− 25554
F^2b			3(5)	15	820991	
C^4# G^4b			4(5) 4(5)−(5)	16	875724	
D^2#			(5)+3(5)	17	930456	
e	Terza mag.^re	5/4	2(5)+2(5)	18	985189	+ 18049
F^b	Quarta dim.^ta	32/25	3(5)+(5)	19	1039922	− 34177
G^3b			4(5)	20	1094655	
D^3#			(5)+4(5)	21	1149387	
e^#			2(5)+3(5)	22	1204120	
F	Quarta	4/3	3(5)+2(5)	23	1258853	+ 09468
G^2b			4(5)+(5)	24	1313586	
D^4# A^4b			(5)+5(5) 5(5)	25	1368318	
e^2#			2(5)+4(5)	26	1423051	
F^#	Quarta mag.^re	7/5	3(5)+3(5)	27	1477784	+ 18504
G^b	Quinta dim.^te	10/7	4(5)+2(5)	28	1532516	− 18504
A^3b			5(5)+(5)	29	1587249	
e^3#			2(5)+5(5)	30	1641982	
F^2#			3(5)+4(5)	31	1696715	

G	Quinta	3/2	4S + 3s	32	1751447	− 09466
A^{2b}			5S + 2s	33	1806180	
$C^{4\#}$ B^{4b}			2S + 6s 6S + s	34	1860913	
$F^{3\#}$			3S + 5s	35	1915645	
$G^{\#}$	Quinta sup.a	25/16	4S + 4s	36	1970367	+ 32177
A^{b}	Sesta min.va	8/5	5S + 3s	37	2025111	− 41869
B^{3b}			6S + 2s	38	2079844	
$F^{4\#}$ C^{4b}			3S + 6s 7S + s	39	2134576	
$G^{2\#}$			4S + 5s	40	2189309	
A	Sesta mag.va	5/3	5S + 4s	41	2244042	+ 25554
B^{2b}	Settima dim.ta	12/7	6S + 3s	42	2298775	− 42057
C^{3b}			7S + 2s	43	2353507	
$G^{3\#}$			4S + 6s	44	2408240	
$A^{\#}$	Sesta sup.a	7/4	5S + 5s	45	2462973	+ 32591
B^{b}	Settima min.va	16/9 9/5	6S + 4s	46	2517705	+ 18930 − 35020
C^{2b}			7S + 3s	47	2572438	
$G^{4\#}$ D^{4b}			4S + 7s 8S + 2s	48	2627171	
$A^{2\#}$			5S + 6s	49	2681904	
B	Settima mag.va	28/15 15/8	6S + 5s	50	2736636	+ 25969 + 06623
C^{b}			7S + 4s	51	2791369	
D^{3b}			8S + 3s	52	2846102	
$A^{3\#}$			5S + 7s	53	2900835	

B#			6S + 6s	54	2955567	
C	Ottava	2/1	7S + 5s	55	3010300	

Sistema generale temperato di M. Sauveur, in cui l'Ottava si divida in parti 43., e pongasi (S) = 4, (s) = 3.

C		1		0	00000	
D^{2b}			(S) − (s)	1	70007	
$B^{2\#}$			−(S) + 2(s)	2	140014	
C#	Semit.no min.va	25/24, 21/20	(s)	3	210021	+ 32733 − 01872
D^b	Semit.no mag.va	16/15, 15/14	(S)	4	280028	− 00259 − 19604
$B^{3\#}$ E^{3b}			−(S) + 3(s) 2(S) − (s)	5	350035	
$C^{2\#}$			2(s)	6	420042	
D	Seconda mag.va	10/9, 9/8	(S) + (s)	7	490049	+ 32474 − 21476
E^{2b}	Terza dim.ta	8/7	2(S)	8	560056	− 19862
$C^{3\#}$ F^{3b}			3(s) 3(S) − (s)	9	630063	
D#	Seconda sup.a	7/6	(S) + 2(s)	10	700070	+ 30602
E^b	Terza min.va	6/5	2(S) + (s)	11	770077	− 21735
F^{2b}			3(S) + [illegible]	12	840084	
$D^{2\#}$			(S) + 3(s)	13	910091	
E	Terza mag.va	5/4	2(S) + 2(s)	14	980098	+ 10998
F^b	Quarta dim.ta	32/25	3(S) + (s)	15	1050105	− 22099
$D^{3\#}$ G^{3b}			(S) + 4(s) 4(S)	16	1120112	
E#			2(S) + 3(s)	17	1190119	

F	Quarta	4/3	3(S)+ 2(s)	18	1260126	+ 20739
G²♭			4(S)+ (s)	19	1330133	
C²♯			2(S)+ 4(s)	20	1400144	
F♯	Quarta mag.va	7/5	3(S)+ 3(s)	21	1470147	+ 08867
G♭	Quinta min.te	10/7	4(S)+ 2(s)	22	1540154	− 08867
C³♯ A³♭			2(S)+ 5(s) 5(S)+ (s)	23	1610161	
F²♯			3(S)+ 4(s)	24	1680168	
G	Quinta	3/2	4(S)+ 3(s)	25	1750175	− 10739
A²♭			5(S)+ 2(s)	26	1820182	
F³♯			3(S)+ 5(s)	27	1890189	
G♯	Quinta sup.a	25/16	4(S)+ 4(s)	28	1960196	+ 22099
A♭	Sesta min.va	8/5	5(S)+ 3(s)	29	2030203	− 10994
F⁴♯ B³♭			3(S)+ 6(s) 6(S)+ 2(s)	30	2100210	
G²♯			4(S)+ 5(s)	31	2170217	
A	Sesta mag.va	5/3	5(S)+ 4(s)	32	2240224	+ 21735
B²♭	Settima dim.ta	12/7	6(S)+ 3(s)	33	2310231	− 30602
G³♯ C³♭			4(S)+ 6(s) 7(S)+ 2(s)	34	2380238	
A♯	Sesta sup.a	7/4	5(S)+ 5(s)	35	2450245	+ 19862
B♭	Settima min.a	16/9 9/5	6(S)+ 4(s)	36	2520252	+ 21476 − 32478
C²♭			7(S)+ 3(s)	37	2590259	
A²♯			5(S)+ 6(s)	38	2660266	
B	Settima mag.a	28/15 15/8	6(S)+ 5(s)	39	2730273	+ 19604 + 01872

C^{b}			7(S)+4(s)	40	2800280	
$A^{3\#}$			5(S)+7(s)	41	2870287	
D^{3b}			6(S)+3(s)			
$B^{\#}$			6(S)+6(s)	42	2940294	
C	Ottava	2/1	7(S)+5(s)	43	3010301	

Sistema generale, che accettando l'ottimo temperamento, divide l'Ottava in passi 74., e pone $(S)=7$, $(s')=5$.

C				0	00000	
$A^{4\#}$			−2(S)+3(s)	1	40680	
D^{2b}			(S)−(s)	2	81359	
$B^{2\#}$			−(S)+2(s)	3	122039	
E^{4b}			2(S)−2(s)	4	162719	
$C^{\#}$	Semitono minore	25/24, 21/20	(s)	5	203399	+ 26111 − 05494
$A^{5\#}$			−2(S)+4(s)	6	244078	
F^{5b}			3(S)−3(s)			
D^{b}	Semitono maggiore	16/15, 15/14	(S)	7	284758	+ 04471 − 14678
$B^{3\#}$			−(S)+3(s)	8	325438	
E^{3b}			2(S)−(s)	9	366118	
$C^{2\#}$			2(s)	10	406797	
F^{4b}			3(S)−2(s)	11	447477	
D	Seconda maggiore	10/9, 9/8	(S)+(s)	12	488157	+ 30542 − 23364
$B^{4\#}$			−(S)+4(s)	13	528836	
E^{2b}	Terza dim.ta	6/5	2(S)	14	569516	− 10403
$C^{3\#}$			3(s)	15	610196	

F^{3b}			3(S)− (s)	16	650476	
$D^{\#}$	Seconda sup.a	7/8	(S)+ 2(s)	17	691555	+ 112047
$B^{5\#}$ G^{5b}			−(S)+ 8(s) 4(S)− 2(s)	18	732935	
E^{b}	Terza min.va	6/5	2(S)+ (s)	19	772915	− 18697
$C^{4\#}$			4(s)	20	813595	
F^{2b}			3(S)	21	854274	
$D^{2\#}$			(S)+ 3(s)	22	894954	
G^{4b}			4(S)− (s)	23	935634	
E	Terza mag.re	5/4	2(S)+2(s)	24	976314	+ 07214
$C^{5\#}$ A^{6b}			5(s) 5(S)− 2(s)	25	1016993	
F^{b}	Quarta dim.ta	32/25	3(S)+ (s)	26	1057673	− 14526
$D^{3\#}$			(S)+ 4(s)	27	1098353	
G^{3b}			4(S)	28	1139032	
$E^{\#}$			2(S)+ 3(s)	29	1179712	
$C^{6\#}$ A^{5b}			6(s) 5(S)− (s)	30	1220392	
F	Quarta	4/3	3(S)+ 2(s)	31	1261072	+ 15645
$D^{4\#}$			(S)+ 5(s)	32	1301751	
G^{2b}			4(S)+ (s)	33	1342431	
$E^{2\#}$			2(S)+ 4(s)	34	1383111	
A^{4b}			5(S)	35	1423791	
$F^{\#}$	Quarta mag.re	7/5	3(S)+ 3(s)	36	1464470	+ 031190
$D^{5\#}$			(S)+ 6(s)	37	1505150	

B^{6b}

$B^{6\flat}$			6(S)+ (S)	37	1505150	
$G^{\flat}$	Quinta min.ta	$\frac{10}{7}$	4(S)+2(S)	38	1545830	− 03190
$C^{3\sharp}$			2(S)+5(S)	39	1546509	
$A^{3\flat}$			5(S)+2(S)	40	1627149	
$F^{2\sharp}$			3(S)+4(S)	41	1[illegible]67869	
$D^{6\sharp}$ $B^{5\flat}$			(S)+7(S) 6(S)	42	1708549	
G	Quinta	$\frac{3}{2}$	4(S)+3(S)	43	1749228	− 11685
$C^{4\sharp}$			2(S)+6(S)	44	1789908	
$A^{2\flat}$	[illegible]	[illegible]	5(S)+2(S)	45	1830588	
$F^{3\sharp}$			3(S)+5(S)	46	1871268	
$B^{4\flat}$			6(S)+ (S)	47	1911947	
$G^{\sharp}$	Quinta sup.a	$\frac{25}{16}$	4(S)+4(S)	48	1952627	+ 14526
$C^{5\sharp}$ $C^{5\flat}$			2(S)+7(S) 7(S)	49	1993307	
$A^{\flat}$	Sesta min.re	$\frac{8}{5}$	5(S)+3(S)	50	2033986	− 07214
$F^{4\sharp}$			3(S)+6(S)	51	2074666	
$B^{3\flat}$			6(S)+2(S)	52	2115346	
$G^{2\sharp}$			4(S)+5(S)	53	2156026	
$C^{4\flat}$			7(S)+ (S)	54	2196705	
A	Sesta mag.re	$\frac{5}{3}$	5(S)+4(S)	55	2237385	+ 18497
$F^{5\sharp}$ $D^{6\flat}$			3(S)+7(S) 8(S)	56	2278065	
$B^{2\flat}$	Settima min.ta	$\frac{12}{7}$	6(S)+3(S)	57	2318745	− 22047
$G^{3\sharp}$			4(S)+6(S)	58	2359424	

c^{36}			7(S)+12(S)	59	2400104	
$A^{1\#}$	Sesta sup.^a	7/4	5(S)+5(s)	60	[illegible]	+ 79403
$F^{6\#}$ D^{56}			3(S)+8(s) 8(S)+ (s)	61	2481464	
B^{6}	Settima min.^a	16/9	6(S)+4(s)	62	2522143	+ 23368 − 30542
$G^{4\#}$			4(S)+7(s)	63	2562423	
c^{26}			7(S)+3(S)	64	2603503	
$A^{2\#}$			5(S)+6(s)	65	2644182	
D^{46}			8(S)+2(s)	66	2684462	
B	Settima mag.^a	15/8	6(S)+5(s)	67	2725542	+ 14478 − 09471
$G^{5\#}$ e^{66}			4(S)+8(s) 9(S)+7(S)	68	2766222	
c^{6}			7(S)+4(s)	69	2806902	
$A^{3\#}$			5(S)+7(s)	70	2847561	
D^{36}			8(S)+3(s)	71	2888261	
$B^{\#}$			6(S)+6(s)	72	2928941	
$G^{6\#}$ e^{56}			4(S)+9(s) 9(S)+2(s)	73	2969620	
c	Ottava	2/1	7(S)+12(s)	74	3010300	

Sistema generale temperato di Cristiano Ughenio, in cui l'Ottava si divide in parti 31., e si ponesi (S)= 3, (s)= 2.

C0 +		1			000000	
$B^{2\#}$ D^{2b}			2(S)+2(s) (S)−(s)	1	97106	
$C^{\#}$	Semit. minore	25/24 21/20	(s)	2	194213	+ 16925 − 13640
D^{b}	Semit. maggiore	16/15 15/14	(S)	3	291319	+ 11032 − 08313
$C^{2\#}$ E^{3b}			2(s) 2(S)−(s)	4	388426	
D0	Seconda maggiore	10/9 9/8	(S)+(s)	5	485532	+ 27957 − 25993
$C^{3\#}$ E^{2b}	Terza diminuita	8/7	3(s) 2(S)	6	582639	+ 02221
$D^{\#}$	Seconda superflua	7/6	(S)+2(s)	7	679745	+ 10277
E^{b}	Terza minore	6/5	2(S)+(s)	8	776852	− 14960
$D^{2\#}$ F^{2b}			(S)+3(s) 3(S)	9	873958	
E	Terza maggiore	5/4	2(S)+2(s)	10	971064	+ 01964
$D^{3\#}$ F^{b}	Quarta diminuita	32/25	(S)+4(s) 3(S)+(s)	11	1068171	− 03926
$E^{\#}$ G^{3b}			2(S)+3(s) 4(S)	12	1165277	
F	Quarta	4/3	3(S)+2(s)	13	1262382	+ 12997
$E^{2\#}$ G^{2b}			2(S)+4(s) 4(S)+(s)	14	1359490	
$F^{\#}$	Quarta maggiore	7/5	3(S)+3(s)	15	1456590	− 04643

G^b	Quinta min.[va]	10/7	4(S)+ 2(s)	16	1553703	+ 04643
$F^{2\#}$ A^{3b}			3(S)+ 4(s) 5(S)+ 1(s)	17	1650410	
G	Quinta	3/2	4(S)+ 3(s)	18	1747916	− 12997
$F^{3\#}$ A^{2b}			3(S)+ 5(s) 5(S)+ 2(s)	19	1845023	
G#	Quinta sup.	25/16	4(S)+ 4(s)	20	1942129	+ 03926
A^b	Sesta min.[va]	8/5	5(S)+ 3(s)	21	2039236	− 01964
$G^{2\#}$ B^{3b}			4(S)+ 5(s) 6(S)+ 2(s)	22	2136342	
A	Sesta mag.[va]	5/3	5(S)+ 4(s)	23	2233448	+ 14960
$G^{3\#}$ B^{2b}	Settima dim.[ta]	12/7	4(S)+ 6(s) 6(S)+ 3(s)	24	2330555	− 10277
A#	Sesta sup.[a]	7/4	5(S)+ 5(s)	25	2427661	− 02721
B^b	Settima min.	16/9 9/5	6(S)+ 4(s)	26	2524768	+ 25993 − 27957
$A^{2\#}$ C^{2b}			5(S)+ 6(s) 7(S)+ 3(s)	27	2621874	
B	Settima mag.[va]	28/15 15/8	6(S)+ 5(s)	28	2718981	+ 08313 − 11032
$A^{3\#}$ C^b			5(S)+ 7(s) 7(S)+ 4(s)	29	2816087	
B# D^{3b}			6(S)+ 6(s) 8(S)+ 3(s)	30	2913194	
C	Ottava	2/1	7(S)+ 5(s)	31	3010300	

Sistema generale temperato dal Signor Haufline, che divide l'Ottava in parti 50, e pone

$(S) = 5$, $(s) = 3$.

C		1		0		
$B^{2\#}$			$-(S)+2(s)$	1	60206	
D^{2b}			$(S)-(s)$	2	120412	
$C^{\#}$	Semit.no min.va	$\frac{25}{24}$ $\frac{21}{20}$	$+(s)$	3	180618	+ 03330 − 31275
$B^{3\#}$ E^{4b}			$-(S)+3(s)$ $2(S)-2(s)$	4	240824	
D^{b}	Semit.no mag.re	$\frac{16}{15}$ $\frac{15}{14}$	(S)	5	301030	+ 20743 + 01394
$C^{2\#}$			$2(s)$	6	361236	
$B^{4\#}$ E^{3b}			$-(S)+4(s)$ $2(S)-(s)$	7	421442	
D	Seconda mag.re	$\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$	$(S)+(s)$	8	481648	+ 24073 − 39877
$C^{3\#}$ F^{4b}			$3(s)$ $3(S)-2(s)$	9	541854	
E^{2b}	Terza dim.ta	[illegible]	$2(S)$	10	602060	+ 22142
$D^{\#}$	Seconda sup.a	$\frac{75}{[illegible]}$	$(S)+2(s)$	11	662266	− 07402
$C^{4\#}$ F^{3b}			$4(s)$ $3(S)-(s)$	12	722472	
E^{b}	Terza mino.re	$\frac{6}{5}$	$2(S)+(s)$	13	782678	− 09134
$D^{2\#}$			$(S)+3(s)$	14	842884	
F^{2b}			$3(S)$	15	903090	
E	Terza mag.va	$\frac{5}{4}$	$2(S)+2(s)$	16	963296	− 05404
$D^{3\#}$ G^{4b}			$(S)+4(s)$ $4(S)-(s)$	17	1023502	

F^{b}	Quarta dim.^ta	32/25	3(S)+(s)	18	1083708	+ 11609
$C^{\#}$			2(S)+3(s)	19	1143914	
$D^{4\#}$ G^{3b}			(S)+5(s) 4(S)	20	1204120	
F	Quarta	4/3	3(S)+2(s)	21	1264326	+ 14939
$C^{2\#}$			2(S)+4(s)	22	1324532	
G^{2b}			4(S)+(s)	23	1384738	
$F^{\#}$	Quarta mag.^re	7/5	3(S)+3(s)	24	1444944	− 16336
$C^{3\#}$ A^{4b}			2(S)+5(s) 5(S)	25	1505150	
G^{b}	Quinta min.^ta	10/7	4(S)+2(s)	26	1565356	+ 16336
$F^{2\#}$			3(S)+4(s)	27	1625562	
$C^{4\#}$ A^{3b}			2(S)+6(s) 5(S)+(s)	28	1685768	
G	Quinta	3/2	4(S)+3(s)	29	1745974	− 14939
$F^{3\#}$			3(S)+5(s)	30	1806180	
A^{2b}			5(S)+2(s)	31	1866386	
$G^{\#}$	Quinta sup.^a	25/16	4(S)+4(s)	32	1926592	− 11609
$F^{4\#}$ B^{4b}			3(S)+6(s) 6(S)+(s)	33	1986798	
A^{b}	Sesta min.^re	8/5	5(S)+3(s)	34	2047004	+ 05404
$G^{2\#}$			4(S)+5(s)	35	2107210	
B^{3b}			6(S)+2(s)	36	2167416	
A	Sesta mag.^re	5/3	5(S)+4(s)	37	2227622	+ 09932

$G^{3\#}$ $C^{4\flat}$			4(S)+6'(S) 7(S)+ (S)	38	2287828	
$B^{2\flat}$	Settima dim.ta	$\frac{12}{7}$	6'(S)+3(S)	39	2348034	+ 07202
$A^{\#}$	Sesta sup.a	$\frac{7}{4}$	5(S)+[illegible](S)	40	2408240	− 22142
$G^{4\#}$ $C^{3\flat}$			4(S)+7(S) 7(S)+2(S)	41	2468446	
$B^{\flat}$	Settima min.re	$\frac{16}{9}$ $\frac{9}{5}$	6(S)+4(S)	42	2528652	+ 39477 − 29077
$A^{2\#}$			5'(S)+6'(S)	43	2588858	
$C^{2\flat}$			7(S)+3(S)	44	2649064	
B	Settima mag.re	$\frac{28}{15}$ $\frac{15}{8}$	6'(S)+5'(S)	45	2709270	− 01398 − 20743
$A^{3\#}$ $D^{4\flat}$			5(S)+7(S) 6(S)+2(S)	46	2769476	
$C^{\flat}$			7(S)+4(S)	47	2829682	
$B^{\#}$			6(S)+6(S)	48	2889888	
$A^{4\#}$ $D^{3\flat}$			5(S)+4(S) 6(S)+3(S)	49	2950094	
C	Ottava	$\frac{2}{1}$	7(S)+5(S.)	50	3010300	

Sistema generale temperato, che divide l'Ottava in parti 19; e pone (S)=2, (s)=1.

C		1		0	000000	
$D^{2\flat}$			(S)+(s)			
$C^{\sharp}$	Semit.no min.re	25/24, 21/20	(s)	1	158437	− 18851 − 53456
$D^{\flat}$	Semit.no mag.re	16/15, 15/14	(S)			+ 36587 + 17242
$C^{2\sharp}$			2(s)	2	316874	
D	Seconda mag.re	10/9, 9/8	(S)+(s)	3	475311	+ 17736 − 36214
$E^{2\flat}$	Terza dim.ta	8/7	2(S)+			+ 53829
$D^{\sharp}$	Seconda sup.a	7/6	(S)+2(s)	4	633747	− 35721
$E^{\flat}$	Terza min.re	6/5	2(S)+(s)			+ 00372
$D^{2\sharp}$			(S)+2(s)	5	792184	
E	Terza mag.re	5/4	2(S)+2(s)	6	950621	− 18479
$F^{\flat}$	Quarta dim.ta	9/7	3(S)+(s)			+ 17614
$E^{\sharp}$			2(S)+3(s)	7	1109058	
F	Quarta	4/3	3(S)+2(s)	8	1267495	+ 18108
$G^{2\flat}$			4(S)+(s)			
$F^{\sharp}$	Quarta mag.re	7/5	3(S)+3(s)	9	1425932	− 35348
$G^{\flat}$	Quinta dim.ta	10/7	4(S)+2(s)			+ 35348
$F^{2\sharp}$			3(S)+4(s)	10	1584368	
G	Quinta	3/2	4(S)+3(s)	11	1742805	− 18108
$A^{2\flat}$			5(S)+2(s)			
$G^{\sharp}$	Quinta sup.a	14/9	4(S)+4(s)	12	1901242	− 17614
$A^{\flat}$	Sesta min.re	8/5	5(S)+3(s)			+ 18479
$G^{2\sharp}$			4(S)+5(s)	13	2059679	

A

A	Sesta mag.va	$\frac{5}{3}$	5(S)+4(s)	14	2218116	– 00372
B^{2b}	Settima dim.ta	$\frac{12}{7}$	6(S)+3(s)	15	2376553	+ 35721
$A^{\#}$	Sesta sup.a	$\frac{7}{4}$	5(S)+5(s)			– 53829
B^{b}	Settima min.va	$\frac{16}{9}$ $\frac{9}{5}$	6(S)+4(s)	16	2534989	+ 36214 – 17736
$A^{2\#}$			5(S)+5(s)			
B	Settima mag.ve	$\frac{28}{15}$ $\frac{15}{8}$	6(S)+5(s)	17	2693426	– 17242 – 36587
C^{b}			7(S)+4(s)	18	2851863	
$B^{\#}$			6(S)+6(s)			
C	Ottava	$\frac{2}{1}$	7(S)+5(s)	19	3010300	

Capitolo terzo.

Esposizione d'un nuovo metodo di ritrovarsi un Sistema Enarmonico, che da se stesso si manifesta adeguatamente generale.

§. 1. Merita nome di adeguatamente generale quel Sistema, i di cui elementi di diversa specie, fra i quali non passa differenza maggiore del Comma, si possono ragionevolmente supporre uguali. Se le partecipazioni considerano il Comma come trascurabile, ciò parimente dovrà asserirsi delle quantità o pari ad esso, o di esso minori. Un Sistema che distribuisca grandezze maggiori del Comma, si oppone all'idea dei temperamenti unicamente introdotti per partecipare il Comma, e non più. Distesa la serie di ragioni $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, che giusta il linguaggio degli Antichi si chiamano sesquiprimà, sesquialtera, sesquiterza, sesquiquarta &c., abbiamo molte volte notato, che le partecipazioni hanno la mira di ridurre in un medio due Tuoni maggiore $\frac{9}{8}$, minore $\frac{10}{9}$, facendo svanire il Com-

ma

ma $\frac{81}{80}$ loro differenza. I Sistemi pertanto di limite 12. e 19. si arrogano irregolarmente un maggiore arbitrio. Dal primo si confondono insieme le due ragioni $\frac{6}{5}$ Terza minore, $\frac{7}{6}$ Seconda superflua, ed altresì le tre $\frac{8}{7}$ Terza diminuita, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$ Seconde maggiori, prendendo a compartire la quantità $\frac{36}{35}$ differenza fra le ragioni $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{6}$; $\frac{8}{7}$, $\frac{10}{9}$, la quale supera notabilmente i due Comma. Il secondo Sistema di parti 19. distingue la Terza minore $\frac{6}{5}$ dalla Seconda superflua $\frac{7}{6}$, la Terza diminuita $\frac{8}{7}$ dalle Seconde maggiori $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, ma unisce poi in una media le proporzioni $\frac{7}{6}$ Seconda superflua, $\frac{8}{7}$ Terza diminuita, facendo svanire la loro differenza $\frac{49}{48}$, che prossimamente si agguaglia a $\frac{50}{49}$. I due Tuoni $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$ sono i più distanti rapporti, che vanno confusi dalle buone partecipazioni, le quali per conseguenza debbono l'una dall'altra distinguere le ragioni $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$. Dalla unione principale dei Tuoni $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$ ne nascono le secondarie dei due Semituoni maggiori $\frac{15}{14}$, $\frac{16}{15}$, dei due Semituoni minori $\frac{21}{20}$, $\frac{25}{24}$, gli antecedenti dei quali, cioè $\frac{15}{14}$, $\frac{21}{20}$ formano il Tuono maggiore $\frac{9}{8}$, ed i conseguenti, cioè $\frac{16}{15}$, $\frac{25}{24}$ il Tuono minore $\frac{10}{9}$. I due Semituoni maggiori differiscono per la frazione $\frac{225}{224}$, che di poco supera la terza parte del Comma; i due Semituoni minori per la frazione $\frac{126}{125}$ un po' minore delle due terze parti del Comma. Le dette due frazioni insieme moltiplicate compongono il Comma $\frac{81}{80}$.

§ 2. Le cose finora esposte ci insegnano a distinguere nella nostra Musica due generi di armonia. Alcune hanno un solo esponente principale, che può chiamarsi l'esponente giusto, il quale dalle partecipazioni deve conservarsi più intatto che sia possibile. A questo primo genere di armonia appartengono tutte quelle, nei cui rapporti non ci entrano numeri impari maggiori dei quattro più semplici 1. 3. 5. 7. cioè a dire di equisonanza,

la

la consonanza perfetta, la consonanza imperfetta, e la semiconsonanza. Se talvolta ci si affaccia qualche diversa espressione di sì fatti intervalli, devesi come putare come alterata. Esponente alterato della Terza minore si è il $\frac{25}{21}$, il quale nasce dallo scemare la Terza maggiore pel minor Semituono $\frac{21}{20}$. Fra le alterate parimente va collocata la ragione $\frac{25}{18}$ appartenente alla Quarta ~~superflua~~ maggiore, che trae la origine dallo accrescere la Quarta pel minor Semituono $\frac{25}{24}$.

L'armonia del secondo genere riconosce più esponenti, ai quali la buona partecipazione ne deggione collocare uno di mezzo, che possa fare la figura di tutti. A sì fatti rapporti, che io chiamo di limite, perchè dentro di essi racchiudonsi i rapporti ben temperati, ha dato l'adito la confusione de' due Tuoni $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, la quale richiede per conseguenza, che s'uniscano in un medio i due Semituoni maggiori $\frac{15}{14}$, $\frac{16}{15}$, i due Semituoni minori $\frac{21}{20}$, $\frac{25}{24}$. Accoppiati insieme i due Semituoni $\frac{16}{15}$, $\frac{21}{20}$ uno maggiore, e l'altro minore, ne nasce il Tuono medio $\frac{28}{25}$, che merita la sua considerazione, siccome determinata fra una consonanza imperfetta, ed una semiconsonanza, cioè a dire fra la Terza maggiore $\frac{5}{4}$, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore $\frac{7}{5}$; fra la Sesta minore $\frac{8}{5}$, e la Quinta ~~diminuita~~ minore $\frac{10}{7}$. Dalla unione in un medio dei varj Tuoni, dei varj Semituoni maggiori, dei varj Semituoni minori dipende quella dei loro compimenti all'Ottava Settime minori, Settime maggiori, Ottava diminuita. Fra gli intervalli ~~diminuiti~~ ~~dee~~ limitati deve computarsi parimente la Quarta diminuita col suo compimento all'Ottava, che è la Quinta superflua. La più semplice espressione della Quarta diminuita si è $\frac{9}{7}$ rapporto di limite, perchè in esso ha luogo il numero impari 9 maggiore dei quattro più semplici 1. 3. 5. 7. La ragione $\frac{9}{7}$ si produce aggiungendo alla Terza diminuita $\frac{8}{7}$ il Tuono maggiore $\frac{9}{8}$. Aggiunto alla detta Terza diminuita $\frac{8}{7}$ il Tuono minore $\frac{10}{9}$, ne nasce la ragione opposta di limite $\frac{80}{63}$. Medio fra i due mentovati

è

è l'esponente $\frac{32}{25}$ della Quarta diminuita originato dall'accoppiare alla Terza diminuita $\frac{8}{7}$ il Tuono medio $\frac{28}{25}$. Alla Quarta diminuita $\frac{32}{25}$ corrisponde siccome compimento all'Ottava la Quinta superflua $\frac{25}{16}$ eguale all'aggregato di due Terze maggiori giuste.

Nelle due sottoposte Tavole dispongo le [illegible] de' due generi or ora considerati.

Intervalli dotati di un solo esponente giusto.

Unisono $\frac{1}{1}$, Quinta $\frac{3}{2}$, Terza magg.^{ra} $\frac{5}{4}$, Sesta magg.^{ra} $\frac{5}{3}$

Sesta superflua $\frac{7}{4}$, Seconda superflua $\frac{7}{6}$, Quarta magg. $\frac{7}{5}$

Compimenti all'Ottava.

Ottava $\frac{2}{1}$, Quarta $\frac{4}{3}$, Sesta min.^{re} $\frac{8}{5}$, Terza min.^{re} $\frac{6}{5}$

Terza diminuita $\frac{8}{7}$, Settima diminuita $\frac{12}{7}$, Quinta min.^{re} $\frac{10}{7}$

Intervalli, ed elementi di Terza dotati di più esponenti.

Tuono mag.^{re}	Semit.^{ni} mag.^{ri}	Semit.^{ni} min.^{ri}	Quarta diminuita
$\frac{9}{8}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{21}{20}$	$\frac{9}{7}$
Tuono medio $\frac{28}{25}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{25}{24}$	$\frac{32}{25}$
Tuono min. $\frac{10}{9}$			$\frac{80}{63}$

Compimenti all'Ottava.

Settime minori	Settime maggiori	Ottave diminuite	Quinte superflue
$\frac{16}{9}$	$\frac{28}{15}$	$\frac{40}{21}$	$\frac{14}{9}$
$\frac{25}{14}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{48}{25}$	$\frac{25}{16}$
$\frac{9}{5}$			$\frac{63}{40}$

§ 3. Parrebbe qualcuno opporre, sembrar cosa strana, che si dia posto eguale a certi rapporti, come per esempio ai tre $\frac{9}{7}$, $\frac{32}{25}$, $\frac{80}{63}$ della Quarta diminuita. Avendo noi sopra osservato (Lib. I. Cap. 15 § 13.) che la semplicità di due ragioni stanno fra loro inversamente come i numeri impari maggiori, che in esse ragioni hanno luogo; ne segue, che la semplicità della frazione $\frac{9}{7}$ si riferisca a quella della frazione $\frac{80}{63}$ nella proporzione di 63 : 9, o sia di 7 : 1. Ora parendo cosa evidente, che

quanto

quanto un rapporto è più semplice, tanto maggiormente principale debba appellarsi, non si sa capire il motivo, per cui si attribuisca un pari, o prossimo grado di principalità ai due rapporti $\frac{9}{7}$, e $\frac{80}{63}$. Un consimile discorso si applichi alle ragioni $\frac{9}{7}$, e $\frac{32}{25}$; $\frac{32}{25}$, e $\frac{80}{63}$ insieme paragonate. L'opposizione sarebbe insolubile, se io non ispiegassi in qual senso per me si giudichino di egual grado le ragioni $\frac{9}{7}$, $\frac{32}{25}$, e $\frac{80}{63}$.

La maniera primaria, in cui si adoprano gli intervalli, si è la regolarità di armonia, o regolarità di melodia fondamentale. Usata in tali figure la Quarta diminuita, l'orecchio la riferirà sempre al suo più semplice esponente $\frac{9}{7}$, il quale perciò dee giudicarsi giusto, computandosi come alterati gli altri due $\frac{32}{25}$, $\frac{80}{63}$.

Fa comparsa secondaria un dato intervallo nel Contrappunto, qualora serva come di melodia derivata: Non ho lasciato di notare a suo luogo (Lib. I. Cap. [illegible] 161.) che considerati poco, o nulla in se stessi i passi derivanti di melodia, si bada quasi unicamente al luogo, dal quale partono, ed a quello dove conducono. Sotto questo men principale aspetto il primo posto tocca alla ragione $\frac{32}{25}$, perchè differenza fra due consonanze imperfette, Sesta minore $\frac{8}{5}$, e Terza maggiore $\frac{5}{4}$; il secondo posto alla ragione $\frac{9}{7}$, perchè differenza fra una consonanza perfetta, ed una semiconsonanza, cioè a dire fra la Quinta $\frac{3}{2}$, e la Seconda superflua $\frac{7}{6}$, o pure fra la Quarta $\frac{4}{3}$, e la Settima diminuita $\frac{12}{7}$; l'ultimo posto alla ragione $\frac{80}{63}$, perchè differenza fra una semiconsonanza, ed una fra le più semplici dissonanze, nei cui rapporti non ha luogo numero maggiore del 9; cioè a dire fra la Quinta minore $\frac{10}{7}$, e la Seconda maggiore $\frac{9}{8}$, o pure fra la Quarta maggiore $\frac{7}{5}$, e la Settima minore $\frac{16}{9}$.

Dalle cose dette si dedurrà agevolmente chi legge, che in nessuno di questi sensi per me si stimano di pari grado i rapporti $\frac{9}{7}$, $\frac{32}{25}$, $\frac{80}{63}$. Egli è in grazia dei temperamenti, che meritano tutti e tre

considerazione

considerazione. Ho già provato, che nascono dall' aggiungere alla Terza diminuita $\frac{8}{7}$ i tre Tuoni, maggiore $\frac{9}{8}$, medio $\frac{28}{25}$, minore $\frac{10}{9}$. La Terza diminuita dalla buona parte [illegible] deve conservarsi giusta, siccome composta dai due Semituoni maggiori $\frac{15}{14}$ e $\frac{16}{15}$, e all' aggiungato dei quali debbono molto accostarsi due Semituoni maggiori medj. Quindi si [illegible] la conseguenza, che in grazia dei temperamenti le tre ragioni $\frac{9}{7}$, $\frac{32}{25}$, $\frac{80}{63}$ proprie della ~~[illegible]~~ Quarta diminuita richiedono qualche riguardo, che si ha ai tre Tuoni $\frac{9}{8}$, $\frac{28}{25}$, $\frac{10}{9}$.

§ 4. Mi inoltro ora alla esposizione promessa del metodo. Presa la chiave C esposta per l'unità siccome base, faccio che ad essa rispondano tutti i rapporti, che non ammettendo numero impari maggiore del 7, denno essere mantenuti nella loro giusta misura. Di questi soli io mi servo, che hanno esponente fermo, ed escludo quelli di Limma o siano intervalli, o siano elementi, perchè non li hanno. Mi nasce adunque la prima serie di lettere, ch'io metto sotto gli occhi del Lettore nella seguente Tavola, in cui gli intervalli suddetti stanno disposti uno dopo l'altro secondo il loro valore. E perchè il Sistema debbe essere generale, il qual termine importa, come ognun sa, che ad ogni lettera in particolare si adatti la stessa progressione di rapporti, assumo ad una ad una per basi le dodici lettere della prima serie, e ad esse applico collo stesso ordine le ragioni tutte, in cui non ha luogo numero impari maggiore del 7; onde ne abbiamo le dodici Scale, che sotto quella di [illegible] Tavola si veggono registrate. Per esempio nella seconda serie preso per base $G = \frac{3}{2}$, io mi adopero in maniera, che ad essa corrisponda la sua Terza diminuita $\frac{8}{7}$; e si genera con ciò $B^{bb} = \frac{3}{2} \cdot \frac{8}{7} = \frac{12}{7}$; indi la sua Seconda superflua $\frac{7}{6}$, e ne risulta $A\sharp = \frac{3}{2} \cdot \frac{7}{6} = \frac{7}{4}$, e così di mano in mano.

§ 5. Considerata ogni scala a parte, vi si ravvisa la proprietà, che tutti quegli intervalli, che si incontrano ascendendo dalla base verso l'

Ottava

Ottava, ci si presentano altresì discendendo dall'Ottava verso la base; il che a buon conto si conforma all'idea dei Sistemi generali. La ragione dipende dall'aver applicato ad ogni Ottava dodici intervalli, la metà dei quali sono compimenti all'Ottava degli altri sei che rimangono. Se due rapporti uniti insieme compiono l'Ottava, un rapporto preso all'insù esempigrazia da C verso c, e l'altro preso all'ingiù da c verso C determinano lo stesso suono. Giacchè l'Ottava è formata dalla Quinta e dalla Quarta, il medesimo suono G è generato e dalla Quinta CG presa all'insù, e dalla Quarta cG presa all'ingiù: e così parimente il medesimo suono F risulta e dalla Quarta CF ascendente, e dalla Quinta cF discendente. Introdotti adunque relativamente alla base C due rapporti ascendenti, che uniti insieme compiono l'Ottava, ho altresì gli stessi rapporti discendendo, cioè a dire la Quinta cF, la Quarta cG. L'esempio addotto relativo alla prima scala, ed alla coppia de' intervalli Quinta, e Quarta componenti l'Ottava si applichi alle altre scale, ed alle altre coppie di intervalli, e si scoprirà, che in qualunque scala tanto ascendendo, quanto discendendo si incontrano le medesime relazioni.

Nota. § 6. Noto di più, che mentre in una sola le dodici scale, stava salda la proprietà già spiegata, ed alla chiave C comparivano ascendendo, e discendendo gli stessi rapporti. La scala totale si forma dal congiungere colla prima scala particolare di C le dodici susseguenti. Io distribuisco queste in sei coppie, onde prese a due a due le ragioni, che loro servono di base, una sia sempre il compimento all'Ottava dell'altra; e con tal ordine sono state disposte nella tavola. Per cagione di esempio base della seconda scala si è $\frac{9}{8}$, e della terza il suo compimento all'Ottava $\frac{16}{9}$. Ora col mezzo della seconda scala propria di G, messi in non cale gli intervalli comuni, si aggiungono alla prima propria di C i seguenti sette rapporti $B^b = \frac{9}{5}$, $B = \frac{15}{8}$, $C^{\#} = \frac{21}{20}$, $D^b = \frac{15}{14}$, $D = \frac{9}{8}$, $F^b = \frac{4}{3}$, $E^{\#} = \frac{21}{16}$, i compimenti all'Ottava dei

dai quali si insinuano nella scala totale mediante la scala terza appoggiata ad essa, e sono i sottoscritti: cioè $D = \frac{10}{9}$, $D^b = \frac{16}{15}$, $C^b = \frac{40}{21}$, $B = \frac{24}{15}$, $B^b = \frac{16}{9}$, $C^{\sharp} = \frac{14}{9}$; $A^{2b} = \frac{32}{21}$. Ognun vede, che per le cose dette nell'antecedente paragrafo la prima scala viene arricchita di un egual numero di rapporti ascendenti, e discendenti. Quelle ragioni, che ascendendo introduce la seconda scala, le introduce discendendo la scala terza; e così parimente le medesime ragioni sono somministrate dalla terza scala ascendendo, e dalla seconda discendendo.

La quattordici nostre ragioni considerate come discendenti si potrebbero esprimere nella seguente maniera, partendo dall'Ottava $\frac{2}{1}$ quel rapporto, che si vuol prendere alli ingiù. Se una ragione per esempio $\frac{10}{9}$ dinota un intervallo maggiore preso alli insù, dalla ragione inversa $\frac{9}{10}$ viene indicato lo stesso intervallo dedotto, o preso alli ingiù. $B^b = \frac{9}{10}\cdot\frac{2}{1}$, $B = \frac{15}{16}\cdot\frac{2}{1}$, $C^{\sharp} = \frac{21}{40}\cdot\frac{2}{1}$, $D^b = \frac{15}{28}\cdot\frac{2}{1}$, $D = \frac{9}{16}\cdot\frac{2}{1}$, $F^b = \frac{9}{14}\cdot\frac{2}{1}$, $C^{\sharp} = \frac{21}{32}\cdot\frac{2}{1}$, $D = \frac{5}{9}\cdot\frac{2}{1}$, $D^b = \frac{8}{15}\cdot\frac{2}{1}$, $C^b = \frac{20}{21}\cdot\frac{2}{1}$, $B = \frac{14}{15}\cdot\frac{2}{1}$; $B^b = \frac{8}{9}\cdot\frac{2}{1}$, $G^{\sharp} = \frac{7}{9}\cdot\frac{2}{1}$, $A^{2b} = \frac{16}{21}\cdot\frac{2}{1}$. Fatti i dovuti confronti osserveremo, che lo stesso suono B^b introdotto dalla seconda scala serve ed alla Settima minore C B^b $\frac{9}{5}$ presa alli insù, ed alla Seconda maggiore C B^b $\frac{9}{10}$ presa alli ingiù. Al contrario il medesimo suono D introdotto dalla terza scala ci dà la Seconda maggiore C D $\frac{10}{9}$ ascendente, e la Settima minore C D $\frac{5}{9}$ discendente. Non tedio il Lettore con altri esempi. Quanto ho detto della scala seconda, e terza, si adatti alle altre coppie di scala quarta e quinta, sesta e settima ecc., le quali tutte aggiungeranno alla scala totale un pari numero di rapporti ascendenti, e discendenti.

Sarà

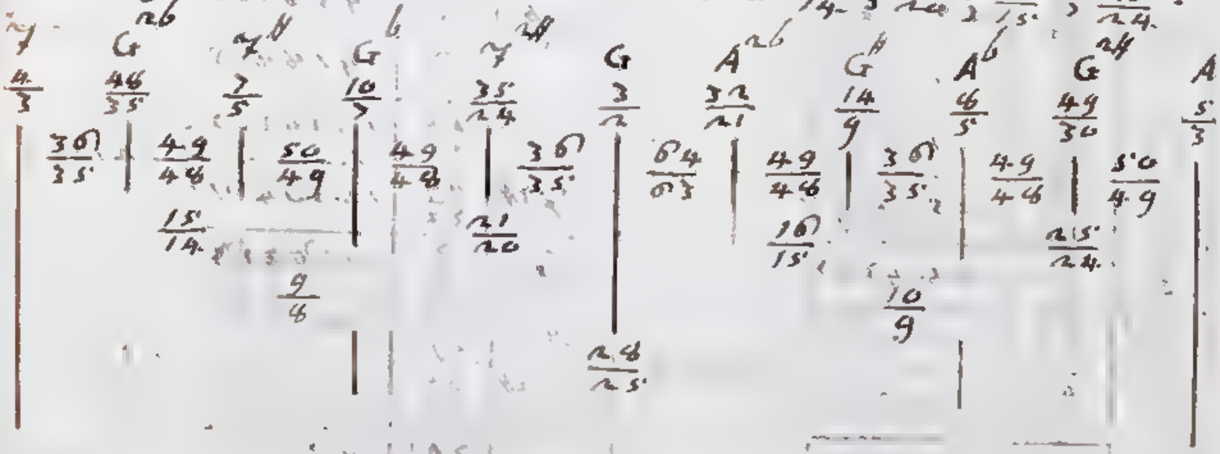
C 1.	e^{2b} $\frac{6}{7}$
G $\frac{3}{2}$	B^{2b} $\frac{3}{2} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
7 $\frac{4}{3}$	A^{2b} $\frac{4}{3} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
A $\frac{5}{3}$	c^{b} $\frac{5}{3} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
e^{b} $\frac{6}{5}$	G^{2b} $\frac{6}{5} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
e $\frac{5}{4}$	G^{b} $\frac{5}{4} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
A^{b} $\frac{6}{5}$	c^{2b} $\frac{6}{5} \cdot \frac{6}{7} = \frac{6}{3}$ [illegible]
$7^{\#}$ $\frac{7}{5}$	A^{b} $\frac{7}{5} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
G^{b} $\frac{10}{7}$	B^{3b} $\frac{10}{7} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
$D^{\#}$ $\frac{7}{6}$	7 $\frac{7}{6} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
B^{2b} $\frac{12}{7}$	D^{3b} $\frac{12}{7} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]
$A^{\#}$ $\frac{7}{4}$	C $\frac{7}{4} \cdot \frac{6}{7} \cdot \frac{1}{2} =$ [illegible]
e^{2b} $\frac{6}{7}$	G^{3b} $\frac{6}{7} \cdot \frac{6}{7} =$ [illegible]

Scala nascente dalla unione della soprascritta.

C	1	00000	
$B^{2\#}$	49/48	89549	− 1809
D^{2b}	50/49	87739	+ 32796
D	36/35	122344	
$C^{\#}$	25/24	177288	
	21/20	211893	
D^{b}	16/15	280287	
	15/14	299632	
$C^{2\#}$	35/32	389181	
D	10/9	457575	
	28/25	492180	
	9/8	511525	
E^{2b}	8/7	579919	
$D^{\#}$	7/6	669468	
E^{b}	25/21	757207	
	6/5	791812	
$D^{2\#}$	49/40	881361	− 1809
F^{2b}	60/49	879552	
E	5/4	969100	
F^{b}	32/25	1072100	
	9/7	1091444	
$E^{\#}$	21/16	1180993	− 21154
G^{3b}	64/49	1159839	
F	4/3	1249387	
$E^{2\#}$	49/36	1338936	+ 32796
G^{2b}	48/35	1371732	
$F^{\#}$	25/18	1426675	
	7/5	1461280	

C	2/1	3010300	
D^{3b}	96/49	2920751	− 1809
$B^{\#}$	49/25	2922561	+ 32796
	35/18	2887956	
C^{b}	48/25	2833012	
	40/21	2798407	
B	15/8	2730013	
	28/15	2710664	
C^{2b}	64/35	2621119	
B^{b}	9/5	2552725	
	25/14	2518120	
	16/9	2498775	
$A^{\#}$	7/4	2430381	
B^{2b}	12/7	2340832	
A	42/25	2253093	
	5/3	2218488	
B^{3b}	80/49	2128939	− 1809
$G^{2\#}$	49/30	2130748	
A^{b}	8/5	2041200	
$G^{\#}$	25/16	1938200	
	14/9	1918856	
A^{2b}	32/21	1829303	− 21154
$F^{3\#}$	49/32	1850461	
G	3/2	1760913	
A^{3b}	72/49	1671364	+ 32796
$F^{2\#}$	35/24	1638568	
G^{b}	36/25	1583625	
	10/7	1549020	

§ 2. Quantunque il mio metodo non abbia altro scopo, che di applicarlo alla lettera C, ed in seguito a tutte l'altre contenute nella prima scala gli intervalli, che non ammettono numero impari maggiore del 7; è però intervenuto per necessaria conseguenza, che si insinuino nella scala totale, oltre qualche ragione alterata, i rapporti di limite adoprati dalla nostra Musica, e di più molti altri, i quali sebbene non vengono ad uso, servono nulladimeno a compiere il Sistema, ed a renderlo generale. Del primo genere si ravvisano, trascurati i complimenti all'Ottava, la Quarta diminuita, doppiamente espressa colla frazione $\frac{32}{25}$, $\frac{9}{7}$; i due Tuoni diatonici $\frac{10}{9}$, $\frac{9}{8}$, ai quali si trova di mezzo il più semplice fra i cromatici $\frac{28}{25}$; i due Semituoni maggiori $\frac{16}{15}$, $\frac{15}{14}$; e finalmente i due minori $\frac{25}{24}$, $\frac{21}{20}$. Nella seconda classe si comprendono la Terza superflua $\frac{21}{16}$ ultimo intervallo cromatico di nessun uso, ed appresso gli elementi, ed intervalli enarmonici. I più semplici elementi enarmonici, che risultano dalla nostra scala, sono i seguenti. Seconda diminuita $\frac{64}{63}$, $\frac{50}{49}$, $\frac{36}{35}$, Seconda doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$. Acciocchè sappia chi legge come queste compongano i due Tuoni $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, i due Semituoni maggiori $\frac{15}{14}$, $\frac{16}{15}$, i due Semituoni minori $\frac{21}{20}$, $\frac{25}{24}$; prendo dalla scala la distribuzione dei Tuoni F G $\frac{9}{8}$, G A $\frac{10}{9}$, i quali sono da me prescelti, perchè differenze fra la Quarta CF, e la Quinta CG, fra la Quinta CG, e la Sesta maggiore CA; e perchè dalla lettera G♭ $\frac{10}{7}$, A♭ $\frac{8}{5}$ dotate di esponenti primi vengono compartiti nei loro Semituoni $\frac{15}{14}$, $\frac{21}{20}$, $\frac{16}{15}$, $\frac{25}{24}$.



Si impara colla stessa occasione la divisione del Tuono medio $\frac{28}{25}$, il quale come abbiamo osservato (§2.)

si forma dai due Semituoni $\frac{21}{20}$, $\frac{16}{15}$. Ritrovasi esso fra le lettere G^{b} $\frac{10}{7}$, A^{b} $\frac{8}{5}$, e la lettera G $\frac{3}{2}$, lo distribuisce nei mentovati Semituoni $\frac{21}{20}$, $\frac{16}{15}$ &c.

§ 4. Se dopo avere distesa la radice scala colle regole di sopra spiegate, mi fosse convenuto procedere oltre per arrivare alla generalità, non avrei saputo a qual partito appigliarmi; imperciocchè fino a tanto ch'io appoggio ciascheduna delle mie scale ad un rapporto, che ha il suo esponente fisso da non alterarsi sensibilmente, la cosa cammina benissimo. Ma presa siccome base una ragione di limite per esempio il Tuono fornito di più esponenti, mancandomi uno stabile fondamento, la faccenda si sarebbe oltre modo imbrogliata. Addiviene pertanto, che senz'altro lavoro la nostra scala sia generale e circolante; e ci dà indizio della circolazione l'osservare, che alcune lettere affette dai Diesis con altre, che ammettono i B molli, strettamente si uniscono, e si confondono. Queste lettere ho avuto cura nella scala di separarle con linea segnata a punti. E perchè nasce sempre la confusione fra quelle lettere, che differiscon per valore pel divario, che passa fra gli elementi enarmonici di diversa specie Seconda diminuita, e doppiamente tale; se un tal divario è trascurabile, i detti elementi vanno supposti eguali; il che per diritta strada conduce al Sistema Ugheniano, che divide l'Ottava in parti 31. Qualora nella Ottava Cc composta dalla scala si suppongono uniti in un solo valore le otto coppie di lettere separate da una linea segnata a punti, si trova essa Ottava partita in 31 elementi. La differenza fra la Seconda diminuita, e doppiamente tale può denominarsi Terza quattro fiate diminuita. C D^{2b} è una Seconda diminuita, C $B^{2\#}$ una Seconda doppiamente diminuita, e $B^{2\#}$ D^{2b} loro differenza Terza quattro volte diminuita. La medesima relazione passa fra le altre sette coppie di lettere $D^{2\#}$ F^{2b}, $E^{\#}$ G^{3b}, $E^{2\#}$ G^{2b}, $F^{2\#}$ A^{3b}, $F^{3\#}$ A^{2b}, $G^{2\#}$ B^{3b}, $B^{\#}$ D^{3b}, che adequatamente si uniscono nello stesso valore. Ho avuto la cura di segnare a canto della scala espressa in logaritmi la varia grandezza della Terza quattro fiate diminuita. Ne trovo di tre specie. La massima

+32796

+13279.6.; che non arriva a due terze parti del Comma $\frac{81}{80}$ = 53950, è la differenza fra la Seconda diminuita $\frac{36}{35}$, e la doppiamente tale $\frac{49}{48}$. La premdiro il segno più, perchè la Seconda diminuita $\frac{36}{35}$ è maggiore della doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$. La media − 21154 s'agguaglia alla differenza fra la Seconda diminuita $\frac{64}{63}$, e la doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$: e finalmente la minima − 1409 esprime la differenza fra la Seconda diminuita $\frac{50}{49}$, e la doppiamente tale $\frac{49}{48}$. Alle due ultime differenze ci ho posto avanti il segno meno, perchè le Seconde diminuite $\frac{64}{63}$, $\frac{50}{49}$ sono minori della doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$. Queste differenze una positiva, e l'altre due negative traendo l'origine dalla proprietà, che la seconda doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$ è minore della Seconda diminuita $\frac{36}{35}$, maggiore delle altre due $\frac{64}{63}$, $\frac{50}{49}$, manifestamente ci insegnano, che gli elementi armonici di varia specie vanno supposti uguali. E vaglia il vero se i temperamenti hanno per assunto di fingere uguaglianza fra le Seconde diminuite $\frac{36}{35}$, $\frac{64}{63}$, le quali differiscono pel Comma $\frac{81}{80}$; con quanto maggior fondamento dovrà supporsi ad entrambe uguale la Seconda doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$, che sta loro di mezzo? Inoltre fra la Seconda doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$, e diminuita $\frac{50}{49}$ passa una fisica adequazione, consistendo il loro divario in 1409. equivalente alla trentesima parte del Comma, quantità totalmente insensibile. Ma la Seconda diminuita $\frac{50}{49}$ si vuole uguale alle due $\frac{36}{35}$, $\frac{64}{63}$; dunque una pari uguaglianza dovrà supporsi fra la Seconda doppiamente diminuita $\frac{49}{48}$, e le diminuite $\frac{36}{35}$, $\frac{64}{63}$. Che poi sia conforme all'idea della partecipazione il pretendere uguali le Seconde diminuite $\frac{36}{35}$, $\frac{50}{49}$; $\frac{50}{49}$, $\frac{64}{63}$, si prova con ciò, che fra la prima coppia passa lo stesso divario che fra i due Semituoni minori $\frac{21}{20}$, $\frac{25}{24}$; fra la seconda coppia lo stesso divario che fra i due Semituoni maggiori $\frac{15}{14}$, $\frac{16}{15}$. L'asserita uguaglianza fra i Semituoni della stessa specie, è una conseguenza, che immediatamente dipende dalla ipotesi fondamentale dei temperamenti, ch'è la confusione dei

Tuoni

Tuoni $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$

§ 9. Se la semplicità fra le prerogative di un
Sistema musico merita il primo luogo, io mi lusingo
che il mio anche per questo capo superi di lunga mano
i Sistemi tutti Enarmonici, che da' varj Autori sono
stati inventati. Il numero impari maggiore avente
luogo nei rapporti, che compongono la scala, si è
il 49. Esaminato il Sistema Enarmonico del Signor Haufling da esso lui descritto nella Miscellanea
di Berlino dell'anno 1710; ci si trovano per entro
numeri impari compostissimi, i quali dalla unità si
estendono fino al numero 10125. Questo numero
si può vedere in uno degli esponenti $\frac{10125}{8192}$ attri-
buiti alla Seconda doppiamente superflua, quale
si è C D$^{\#\#}$, assunta la chiave C siccome base del Sis-
tema. Nella mia scala il detto intervallo sta espres-
so per la frazione $\frac{49}{40}$. Gli antichi Greci, e Latini, che
non ammettevano in Musica il numero 5., segna-
vano la Sesta maggiore $\frac{5}{3}$, e la Terza minore $\frac{6}{5}$ col-
le ragioni $\frac{27}{16}$, $\frac{32}{27}$, e la Terza maggiore $\frac{5}{4}$, e la Sesta
minore $\frac{8}{5}$ colle ragioni $\frac{81}{64}$, $\frac{128}{81}$. Nel medesimo errore=
re cadono quei Moderni, che escludono dalla Musica
il numero 7., ristringendone alle sole semiconsonanze,
o semidissonanze poco praticate nel Contrappunto, di-
nota il Signor Haufling la Quarta ~~superflua~~ maggiore $\frac{7}{5}$ coi rap-
porti $\frac{45}{32}$, $\frac{25}{18}$; e la Quinta ~~diminuita~~ minore $\frac{10}{7}$ coi rapporti
$\frac{64}{45}$, $\frac{36}{25}$; la Seconda superflua $\frac{7}{6}$ coi rapporti $\frac{75}{64}$,
$\frac{125}{108}$; la Settima diminuita $\frac{12}{7}$ coi rapporti $\frac{128}{75}$,
$\frac{216}{125}$; e finalmente la Sesta superflua $\frac{7}{4}$ coi rapporti
$\frac{125}{72}$, $\frac{225}{128}$; e la Terza diminuita $\frac{8}{7}$ coi rapporti
$\frac{144}{125}$, $\frac{256}{225}$. Tutte le riflessioni, che le ragioni se-
miconsonanti, o semidissonanti che vogliamo chiamar-
le, stanno sempre di mezzo fra le due del Signor Hau-
fling, basterebbe questa per convincere il lodato Scritto-
re, che al numero 7. deve concedersi posto nel Contrap-
punto. Ella è cosa a dir vero assai strana, che usan-
dosi tutto giorno con tanto condimento della Musica
la Quarta ~~superflua~~ maggiore, la Seconda superflua, la Sesta
superflua coi loro compimenti all'Ottava, e ricavando
l'orecchio piacere dalle proporzioni più semplici, in

cui

cui c'entra il numero 7.; i Musici teorici penino tanto ad accorgersi, che il detto numero non merita quel bando dall'armonia, e dalla melodia, al quale ingiustamente lo han condannato.

§ 10. Per molto tempo ho avuta ferma opinione, che il Sistema di Cristiano Ughenio fosse il migliore fra i generali, e contenesse l'ottima partecipazione. Mi faceva gran forza, venir esso manifestamente additato dalla mia Costituzione Enarmonica, la quale divide l'Ottava in 31. elementi. Ora avendo la detta Costituzione l'origine dai soli rapporti consonanti, e semiconsonanti, sembravami innegabile dover seguire all'ottimo loro temperamento quel Sistema generale, che conformandosi all'indole della mentovata Costituzione, supponga uguali gli elementi enarmonici di varie specie, cioè a dire la Seconda diminuita, e la doppiamente tale. Accresceva il peso del raziocinio la considerazione che uniti in una somma i divarj da un Sistema generale addossati alle ragioni consonanti, e semiconsonanti, io trovava questa somma essere la minima nel Sistema Ughenio. Nella tavola, che soggiungo, metto a confronto i più ragionevoli Sistemi di parti 43. 74. 31. 50., notando la differenza, onde essi alterano le ragioni, in cui non ci entra numero impari maggiore del 7. Io registrarò queste ragioni sol per metà, ommessi i loro compimenti all'Ottava; e nel sommare i divarj non avrò riguardo ai segni del più e del meno, venendo l'orecchio egualmente disgustato dai divarj positivi, e dai negativi, che è quanto a dire dagl'intervalli crescenti, o calanti.

Differenze, e somma di esse in riguardo agli intervalli consonanti e semiconsonanti nei quattro Sistemi di parti 43. 74. 31. 50.

Ragioni consonanti, e semiconsonanti	Sistema di parti 43.	Sistema di parti 74.	Sistema di parti 31.	Sistema di parti 50.
Terza diminuita $\frac{6}{7}$	− 19462	− 10403	+ 02721	+ 22142
Seconda superflua $\frac{7}{6}$	+ 30602	+ 22987	+ 10277	− 07202
Terza minore $\frac{6}{5}$	− 21735	− 18697	− 14960	− 09134
Terza maggiore $\frac{5}{4}$	+ 10994	+ 07214	+ 01964	− 05404
Quarta $\frac{4}{3}$	+ 10739	+ 11645	+ 12997	+ 14939
Quarta maggiore $\frac{7}{5}$	+ 04467	+ 03190	− 04683	− 16336
Somma delle differenze	102403	73476	47602	75557

§ 11. Se l'orecchio deducesse la bontà di una partecipazione dalla somma delle differenze, che alterano i rapporti, nei quali non ci entra numero superiore del 7, non so ha dubbio che il Sistema Ughenirano di parti 31. l'avrebbe vinta, essendo in esso minima, ed assai più picciola che negli altri Sistemi sopra registrati la somma delle differenze. Un pari ma inferior grado toccherebbe ai Sistemi 74. e 50. siccome a quelli, in cui l'aggregato dei divarj prossimamente si agguaglia. Resterebbe l'ultimo posto al Sistema di 43. Marsdi, che nella somma delle differenze supera tutti gli altri Sistemi della nostra tavola contenuti. Ora l'orecchio non ha maniera di conoscere il cumulo dei divarj; che alterano le ragioni consonanti, e semiconsonanti; e quindi non può calcolarne di essa la bontà di una partecipazione distinguere. Ella è la retta distribuzione delle differenze, la quale non tollerando, che verun rapporto sia più modificato di quello comporta la sua natura, soddisfa il sensorio, perchè non lo punge coll'alterazioni troppo eccedenti. Osserviamo in Architettura, che l'occhio, il qual non si avvede di un errore ben compartito, conosce poi un errore più picciolo malamente distribuito.

distribuito. Chi paragonerà mai la partecipazione del Sistema di 50. parti con quella del Sistema di parti 74., quantunque li aggregati dei divarj sia pressochè uguale in ambo i Sistemi? Nel Sistema di parti 50 la modificazione della consonanza perfetta si è 14939. Le consonanze imperfette sono al più alterate per 91.34.; e la semiconsonanza per 22142. A prima vista si scopre l'imperfezione altrove notata (Cap. 1. § 16.), che si tiene men conto delle consonanze perfette che delle imperfette. Oltre a ciò il massimo divario 22142 della semiconsonanza è troppo piccolo relativamente a 14939, quantità per cui sono scordate le consonanze perfette; Presa per data, e non eccedente la modificazione 14939 delle consonanze perfette, le semiconsonanze tollerano di essere alterate per 34654 giusta il canone stabilito (Cap. 1. § 2.). Fa di uopo dunque ricorrere ad un Sistema, il quale avvicinare più al giusto le consonanze perfette, aumenti colla debita proporzione i maggiori divarj delle consonanze imperfette, e delle semiconsonanze. Un tal effetto si ottiene in parte dal Sistema di parti 31. Scemasi la discordanza delle consonanze perfette, e si riduce a 12997. Questa nondimeno è ancor troppo grande, trovandosi più piccola del dovere la maggior modificazione delle consonanze imperfette 14960, ed assolutamente più piccola la maggior modificazione della semiconsonanza 10077. Il Sistema di parti 74. dà l'ultima mano all'opera. Paragonata l'alterazione della consonanza perfetta 41645 col maggiore divario della consonanza imperfetta 16497, si trovano essi prossimamente in ragione dei numeri impari 3 a 5 conforme al canone sopra citato. In tal guisa gli errori sono sì fattamente proporzionati, che la impressione, che generano nell'orecchio, è pari, e minima fra tutte le possibili. Lasciato il mentovato Sistema per abbracciarne un altro, ne risulta sempre una differenza o della consonanza perfetta o della imperfetta, che più disgusta il sensorio. Quindi benchè nel Sistema di parti 74. il più grande divario della semiconsonanza 22047. non giunga ad essere proporzionale ai sovra registrati delle con-

sonanze

sonanze perfette, e delle imperfette; non pertanto il detto Sistema non lascia di contenere l'ottima partecipazione. Un Sistema medio fra 74. e 43. proporziona le differenze delle consonanze perfette colle più grandi modificazioni della semiconsonanza, ed il Sistema di 43. Maridi rende proporzionali le maggiori alterazioni delle consonanze imperfette, e della semiconsonanza. Ora in ambedue questi incontri abbiamo discapito; imperciocchè lasciata anche da parte la semiconsonanza, i divarj della Terza minore, e della Sesta maggiore pungono l'orecchio più di qualunque differenza addossata agli intervalli consonanti, e semiconsonanti dal Sistema di parti 74.

§. 12. L'impressione, che fa nell'orecchio una differenza, è proporzionale alla grandezza di essa differenza, ed alla semplicità del rapporto modificato. Ma la semplicità dei rapporti stanno fra loro reciprocamente come i numeri impari maggiori, che nei detti rapporti hanno luogo; dunque le impressioni prodotte nel sensorio da varie differenze serbano la ragione composta, diretta della grandezza di esse differenze, ed inversa dei numeri impari più grandi, che entrano nei mentovati rapporti. Se le alterazioni saranno proporzionali ai numeri impari maggiori, ne resterà punto egualmente l'orecchio giusta il principio sopra stabilito (Cap. 1. §. 2.). Posto che l'impressione cagionata dalla differenza di una consonanza perfetta si esprima per essa differenza, il che è arbitrario, ne siegue, che per avere le impressioni operate dalla consonanza imperfetta, e dalla semiconsonanza modificate, bisognerà moltiplicare i divarj della prima per $\frac{3}{5}$; i divarj della seconda per $\frac{3}{7}$. Effettuata questa operazione, e paragonate insieme le impressioni, che genera il temperamento delle consonanze perfette, delle imperfette, e della semiconsonanza, si troverà, che conformi ai denominati testi, si corrispondono in ragione composta, diretta dei divarj, ed inversa dei numeri impari 3. 5. 7. Nella sottoposta tavola contenente la misura delle impressioni prodotte dalla differenza, che nei Sistemi generali 43. 74. 31. 50.

modificano

modificano la consonanza perfetta, la imperfetta, e la semiconsonanza, contrassegno le varie impressioni nel modo seguente; cioè a dire quelle della consonanza perfetta per la loro differenza, quelle della consonanza imperfetta per la differenza moltiplicata nella frazione $\frac{3}{5}$, quelle della semiconsonanza per la differenza moltiplicata nella frazione $\frac{3}{7}$.

Impressioni prodotte nell'orecchio dalle differenze, colle quali i Sistemi generali 43. 74. 31. 50. modificano la consonanza perfetta, imperfetta, e la semiconsonanza.

Ragioni consonanti e semiconsonanti.		Sistema di parti 43.	Sistema di parti 74.	Sistema di parti 31.	Sistema di parti 50.
Terza diminuita	$\frac{8}{7}$	08512	04458	01166	09489
Seconda superflua	$\frac{7}{6}$	13115	09466	04404	03087
Terza minore	$\frac{6}{5}$	13041	11338	08976	05480
Terza maggiore	$\frac{5}{4}$	06599	04328	01178	03482
Quarta	$\frac{4}{3}$	10739	11685	12997	14939
Quarta ~~superflua~~ maggiore	$\frac{7}{5}$	03801	01367	02007	02001
Somma delle impressioni		55807	42642	30728	43478

Le impressioni maggiori sono nel Sistema di parti 43. le due adeguatamente eguali della Seconda superflua 13115., della Terza minore 13041.; nel Sistema di parti 74. le due, che molto si accostano all'eguaglianza, della Quarta 11685., della Terza minore 11338.; nel Sistema di parti 31. quella della Quarta 12997.; e così parimente nel Sistema di parti 50. quella della testè nominata consonanza 14939. Fra queste più grandi impressioni la minima 11685. appartiene al Sistema dividente l'Ottava in parti 74., il quale perciò l'ottimo temperamento contiene.

§ 13. Nella scelta del miglior Sistema fra

i

i generali; siccome non vi ha luogo la considerazione della minima somma delle differenze; così non dee badarsi alla massima somma delle impressioni. Il più piccolo aggregato delle impressioni si ravvisa nel Sistema di parti 31. Seguono per ordine i Sistemi 74. 50. e 43. Se il cumulo delle impressioni dovesse servir di regola per la mentovata scelta, ne seguirebbe che il Sistema di parti 50. dovrebbe andar quasi del pari con quello di parti 74. Avendo nel § 11. dimostrato il contrario, si applichi alla somma delle impressioni tutto ciò, che nel citato paragrafo si è detto della somma delle differenze.

§ 14. Mi ricercherà qualcuno qual uso abbiano, o possano avere in pratica i Sistemi generali; ed io gli risponderò che poco, o nessuno. Chi ancora adattasse un Sistema generale ad uno stromento, bisognerebbe che lo fornisse di tante corde, o suoni dentro i limiti di un'Ottava, quante sono le parti, nelle quali il Sistema generale distribuisce l'Ottava stessa. Non vale ad prendere dal Sistema generale alcuni suoni, e non tutti, per esempio quelli della scala cromatica; perchè così si renda inutile il fine dei Sistemi generali, che ad ogni suono preso per base corrispondano tutti i musici rapporti nella stessa guisa [illegible]. Tralasciata adunque tanta infruttuosa sottigliezza, si ottiene il medesimo effetto applicando alla costruzione Cromatica qual temperamento, che dal Sistema generale, da cui si volessero assumere alcuni suoni, viene prossimamente abbracciato. Chi si immaginerà mai di lavorare un Organo, o un Gravicembalo di 74. di 50. di 43. tasti per Ottava? Di uno stromento di 31. tasti per Ottava, opera del Signor Nigetti Fiorentino, ne fa menzione il Signor Conte Lorenzo Magalotti (a). Ma questi sono stromenti da galleria, dei quali basta che una persona, che ci abbia molto studiato sopra, ne faccia sentire la fine ricercatezza, e

buona

(a) Lettera scientifica VIII. pag. 40. della edizione di Venezia MDCCXXXIV.

buona armonia. In un Gravicembalo fornito di quattro tasti neri in que' siti, dove i comuni Gravicembali non ne hanno che un solo, e di due tasti neri, ove i comuni Gravicembali non ne hanno alcuno, come si potranno eseguire le moderne valorosissime composizioni, le quali difficilmente si suonano su gli ordinarj stromenti di soli 12 tasti per ogni Ottava? Sino al Zarlino erano noti gli stromenti di 19 tasti per Ottava. Ammettono questi due tasti neri fra li tasti bianchi diatonici, che distano per un Tuono, ed un tasto nero fra i tasti bianchi diatonici, che distano per un Semituono maggiore. Anche sì fatti stromenti sono stati posti in non cale per la loro troppa difficoltà. Communemente adunque non si adoperano mai salvo che gli usuali Organi, e Gravicembali di 12 tasti per Ottava, i quali si potrebbero egualmente accordare giusta il Sistema generale di 12 Semituoni. Ma poichè il temperamento del mentovato Sistema riesce soverchiamente piccante, i Pratici prescelgono una ineguale accordatura, la quale fa che tutti i Tuoni, che si chiamano o per Terza maggiore, o per Terza minore, producano nelle orecchie una differente impressione. Mi riserbo a spiegare ciò convenientemente nel seguente Capitolo destinato per illustrare gli ordinarj stromenti da tasto; ed intanto conchiudo, che i generali Sistemi temperati non passeranno communemente mai dalla teorica alla pratica, restando solo in figura di ingegnose speculazioni da non trascurarsi in un compiuto trattato di Contrappunto.

Capitolo quarto.

Della natura, e della proprietà de' comuni Stromenti da tasto.

§ 1. Importa molto al Contrappunto l'esaminare accuratamente l'indole, e le proprietà de' nostri Stromenti da tasto, acciocchè si sappia qual sorta di armonia, e di melodia si abbia sotto le dita, per farne poi quell'uso opportuno, che il movimento de' varj affetti richiede. E principiando

dalla

dalla origine dei mentovati stromenti; egli è noto che i Musici antichi per ammollire il Tritono F B introdussero nel Sistema Diatonico il suono B♭ col mezzo del Tetracordo congiunto da loro chiamato Synemmenon ....

Scala Diatonica antica.

A	B♭	B	C	D	E	F	G	a

Tuono		Semit.no	Tuono	Tuono	Semit.no	Tuono	Tuono
Semit.no	Semit.no						

Prima dell'addizione del suono B♭ la scala Diatonica fondata sulla corda Proslambanomenos, o sia assunta, alla quale posteriormente è stata adattata la prima lettera dell'alfabeto A, compartiva l'Ottava A a in due Semituoni, e in cinque Tuoni non suddivisi. Compartito in due Semituoni il Tuono A B dalla corda B♭; questa divisione ha dato motivo di distribuire in due parti anche gli altri quattro Tuoni, e con ciò hanno avuto origine i comuni stromenti di 12. tasti per Ottava 7. bianchi, e 5. neri.

Su questa riflessione, che l'Ottava ne' nostri stromenti è composta da 12. Semituoni, 7. maggiori e 5. minori, qualcheduno de' Musici meno periti ha idea di dividere l'Ottava stessa in 12. Semituoni uguali, di maniera che un dato tasto nero potesse del pari toccarsi e come Diesis del tasto bianco immediatamente inferiore, e come B molle del tasto bianco immediatamente superiore. La vista sarebbe accettabile in grazia della semplicità, ma vi ripugna l'orecchio, il quale giudica troppo imperfetto il temperamento abbracciato dal Sistema generale di 12. Semituoni medj. Negli antecedenti Capitoli ho in più luoghi fatto parola del mentovato Sistema, ai quali rimando il Lettore. Presentemente basta considerare la Scala posta al fine del Capitolo secondo, la quale mette in chiaro lume sotto degli occhi quanto esso male si porti specialmente colla consonanza imperfetta. Ricorrendo alla pratica, non mi è riuscito mai di provare un Organo o un Gravicembalo accordato giusta il Sistema di 12. Semituoni. E voglia il vero; in un stromento così accordato dovrebbero

sentirsi

sentirsi perfettamente simili i Tuoni tutti della stessa specie o per Terza maggiore, o per Terza minore. Ora in quale strumento non si sperimentano assai differenti i Tuoni a cagione d'esempio C, E per Terza maggiore, A, F per Terza minore? Non ci vuole certamente finezza di orecchio per discernere una patente diversità. Se dunque gli usuali strumenti non ammettono un generale ed uguale temperamento, in virtù del quale ogni tasto possa con pari ragione usarsi o come Diesis, o come b molle dei tasti contigui inferiore, o superiore; ne segue, che ad ogni tasto propriamente parlando competerà piuttosto un nome che l'altro. Ho detto propriamente parlando; perchè so benissimo suonarsi gli Organi, e i Gravicembali come se fossero egualmente accordati conforme il Sistema di 12 Semituoni; il che necessariamente richiede, che il medesimo tasto sotto varj aspetti si tocchi. Fra questi diversi aspetti, che principalmente si distinguono a due, uno è proprio, e l'altro straniero e adattabile al tasto in grazia di una sufficiente approssimazione. Il tasto bianco, cui per esempio generalmente compete la lettera F, si usurpa altresì in figura di E#. Conciossiachè le sette denominazioni dei sette tasti bianchi sian note, siccome determinate dal Sistema Diatonico; fa di uopo investigare quelle dei tasti neri.

Per comune consenso di tutti gli Accordatori si osserva, che cominciando dal tasto nero situato fra D, E, si ascende per undici Quinte tutte ben temperate. Ciò posto, colla seguente serie di Quinte si determinano le denominazioni ad ogni tasto convenienti

Eb. Bb. F. C. G. D. A. E. B. F#. C#. G#

Il tasto nero fra D, E distante da F per una Quarta va chiamato Eb. Si appelli Bb il tasto nero fra A, B, perchè si allontana da F per una Quarta. A questo tasto gli antichi Musici, come poco avanti abbiamo notato, attribuivano pure lo stesso titolo. Seguendo in serie le sette lettere naturali convenienti agli altrettanti tasti bianchi diatonici, quindi terminerà la

progressione

progressione con una lettera affetta dal Diesis. La prima di esse F♯ essendo sopra B per una Quinta [illegible] dal suo nome, che competeva al tasto nero fra F, G. La denominazione della seconda C♯ conveniva al tasto nero fra C, D, risultando per due Quinte sopra B, per una Quinta sopra F♯. La terza finalmente è G♯, nome del tasto nero fra G, A, il quale forma Quinta con C♯, doppia Quinta con F♯, tripla Quinta con A. Dalle stabilite denominazioni ne segue, che paragonati insieme i due tasti G♯ E♭ si corrispondono in Sesta diminuita, la quale supera la Quinta G♯ D♯ per la Seconda diminuita D♯ E♭. In fatti negli usuali istrumenti ben accordati adoperandosi l'intervallo G♯ E♭ in figura di Quinta, l'udito ci ammonisce, ch'essa considerabilmente si cresce. Metto sotto degli occhi la Scala de' comuni Gravicembali, che altro non è se non che la Scala Cromatica propria del Tuono F per Terza maggiore, D per Terza minore, come si può facilmente dedurre dalle cose altrove spiegate (Cap. 5. §16;

C C♯ D E♭ E F F♯ G G♯ A B♭ B c

§ 3. Qui però può nascere un dubbio, per qual cagione siano stati prescelti tre Diesis, e due B molli, collocandoli nelle sedi stabilite piuttosto che altrove. Per isciogliere la difficoltà, dico in primo luogo, che tanto i B molli, quanto i Diesis dovevano solo introdursi ordinatamente giusta la serie delle Quinte e non di salto. Volendo dar adito ad un solo B molle, questo aveva ad essere necessariamente B♭. Avendo in animo di aggiungere prima il secondo, indi il terzo, e così di seguito, si doveva procedere per ordine, introducendo E♭, e poscia A♭, D♭, G♭. Il discorso si applichi ai Diesis; imperciocchè procedendo per Quinte, il primo a cui si presenti, si è F♯, il secondo C♯, il terzo G♯, il quarto D♯, il quinto A♯, col qual ordine si sono insinuati ne' Gravicembali. Quindi è, che di fatto ci si ritrovano. Chi trascurata una tal regola, avesse introdotti i Diesis, o i B molli di salto, ponendo per cagion di esempio D♭ in vece di C♯, onde si incontrasse un doppio salto, cioè

da

da F# a C#, ommesso il medio C#, e da Eb a Db ommesso il medio Ab, incorrerebbe negli inconvenienti, che spiegherò... La mutazione di C# in Db non porterebbe verun vantaggio, perchè non toglie di mezzo la Sesta diminuita G# Eb, ma nuovamente, ammettendosi in iscambio delle due Quinte ben temperate F# C#, C# G# due intervalli di nessun uso, F# Db Sesta diminuita, Db G# Quarta ~~[illegible]~~ superflua, de' quali se si vuol far uso in figura di Quinte, si trovano quella crescente, e questa calante per una Seconda diminuita. Ecco adunque l'assurdo, che in vece di due Quinte prossimamente giuste, se ne surrogano altre due sconcertate; e tuttavia nel nostro stromento ad undici corde corrispondono le loro Quinte legittime, nella ipotesi, che rifiutata si riferirebbero a sole nove. Oltre a ciò procedendosi nella accordatura per Quinte in serie, conforme è noto; quando una tal serie è interrotta, cessa l'usata regola di accordare o i Diesis, o i B molli introdotti per salto...

§ 4. Dico in secondo luogo, che per quello riguarda l'armonia, e la melodia nulla rileva, che i tasti neri si assumano piuttosto come Diesis, o come B molli; purchè si osservi la regola sopra prescritta. Potevano prendersi tutti e cinque in figura di Diesis, o in quella di B molli; e si poteva ad arbitrio scegliere qualsivoglia combinazione di mezzo. L'unica varietà, che porterebbero le differenti supposizioni, consisterebbe in ciò, che la Sesta diminuita cangerebbe di sito. Per cagione di esempio fatto uso di cinque Diesis, tanto e tanto undici corde avrebbero la loro Quinta prossimamente giusta; ma la Sesta diminuita cadrebbe fra A# F; e similmente assunti cinque B molli, la suddetta Sesta diminuita si troverebbe fra B Gb...

Che se la scelta è indifferente rispettivamente all'armonia, e alla melodia, non si può dire lo stesso, se si considera il comodo della mano, e la facilità del suonare. Egli è certo che in Musica assai più frequentemente degli altri si adoprano i Tuoni più perfetti o per Terza maggiore, o per Terza minore,

e

e tali sono quelli, nella di cui scala i tasti tutti ritengono, come vedremo a suo luogo, la loro vera, e legittima denominazione. Egli è certo di più, che i Tuoni riescono altrettanto più facili da suonarsi, quanto che nella loro scala entra un minor numero di tasti neri, mediante i quali devia la mano, e per così dire esce fuori di linea. Dovea dunque preferirsi quel combinamento, per cui i Tuoni più perfetti, e di maggior uso fossero i più agevoli da maneggiarsi. Assunti per esempio cinque Diesis, interverrebbe che uno de' Tuoni migliori sarebbe quello, che richiederebbe cinque Diesis; o tasti neri, e due bianchi, ovvero l'altro, che dimanderebbe quattro tasti neri, e tre bianchi; ed all'opposto ci sarebbero de' Tuoni meno perfetti ricercanti un B molle o sia tasto nero, e sei bianchi, o due B molli o sieno tasti neri, e cinque bianchi. Per evitare un tale disordine, faceva di mestieri dividere il numero cinque in due parti al possibile uguali, cioè nel binario, e nel ternario, perchè così il Tuono fra i migliori più difficile da trattarsi richieda quattro tasti bianchi, e tre neri. Sembra indifferente lo scegliere o tre Diesis e due B molli, come è stato fatto, o al contrario tre B molli e due Diesis. Ma in pratica facendosi più uso de' Diesis, che de' B molli, è manifesto che il compartimento prescelto è fra tutti il migliore. Nella moderna composizione non di rado si adopra il Diesis duplicato, cui molti contrassegnano così # e non meno il doppio B molle, per esprimere il quale non è stato finora inventato alcun segno particolare.

§ 51. Dopo aver determinata l'origine, e la scala de' comuni stromenti da tasto, m'inoltro a considerarne l'accordatura. A prima vista cade taluno in pensiero, doversi accordarsi a giusto l'ottima partecipazione, che proporziona i decrescimenti della Quinta, e della Terza minore, scemando quella per [illegible], e questa per cinque decimaquarta parti del comma. Chi volesse temperare così uno stromento, bisognerebbe che scemasse talmente le Quinte, che

accordatane

accordatura ne in serie equisone d'una Sesta maggiore, i divarj di essa consonanza imperfetta, e di ciascuna Quinta colpissero egualmente l'orecchio. Aggiunta una nuova Quinta tanto scema, quanto le altre, la Terza maggiore equisona a quattro Quinte si deve trovare sensibilmente giusta, potendosi difficilmente sentire l'aumento di un settimo di Comma addossatole dall'ottimo temperamento. Colla moderata discrescita dei divarj proporzionali della Quinta, e della Sesta maggiori, dall'aggiustatezza della Terza maggiore, la quale per altro dubbero piegare un poco verso l'accrescimento, si perfezionerebbe l'accordatura delle undici Quinte componenti la scala de' comuni stromenti, otto delle quali vanno prese al di sopra, e tre al di sotto del C sol fa ut. Sino a che i tasti si usassero nella loro vera figura senza cangiarne i nomi, si udirebbe una gratissima armonia, e melodia. Ma diversificate conforme le occorrenze de' varj Tuoni le denominazioni de' tasti, alcune consonanze imperfette pungerebbero troppo il sensorio, e la Quinta $G^{\#}$ $D^{\#}$, e pure A^b E^b si troverebbe intollerabilmente accresciuta pel logaritmo 84315.; cioè a dire per più di un Comma e un quarto. Si scoprirà quanto cresca essa Quinta posto in opera un dato temperamento col seguente semplicissimo metodo. Dodici Quinte superano sette Ottave per 54456., e quando l'aggregato delle undici Quinte, che determinano la scala de' nostri stromenti, calasse per detta misura, la duodecima Quinta $G^{\#}$ $D^{\#}$, ovvero A^b E^b sarebbe giusta. Quanto adunque la somma dei decrescimenti delle undici mentovate Quinte eccede la grandezza 54456., altrettanto ricresce la duodecima Quinta $G^{\#}$ $D^{\#}$, A^b E^b.

A cagione della soverchia aumentazione della nostra Quinta vuole escludersi dagli Organi, e dai Gravicembali non solo il temperamento di M. Sauveur, che l'accresce per 59264. quantità maggiore del Comma, ma ancora la mia terza partecipazione, la quale calando ognuna delle undici Quinte per $9521 = \frac{3}{17}c$, ed il loro aggregato per 104731., effettua

nella

nella duodecima Quinta di accrescimento i_4 5"6 78, che
supera le cinque seste parti del Comma 53 y 50 ....

§ 8. Fa di uopo adunque stabilire quale di-
vario possa rilevarsi nella Duodecima Quinta dell DH,
Ab Ab. Dopo aver consultata la pratica de' più periti
Accordatori, e Fattori di Organi, e di Gravicembali,
ho finalmente compreso, che determinano la mentova-
ta Quinta crescente per un mezzo Comma all' incirca.
La nostra Quinta in un dato stromento cresca per
i_3 0644, cioè a dire per qualche cosa meno di mez-
zo Comma, e per la cosa detta nel precedente paragra-
fo, l'aggregato delle undici Quinte, che determinano
la scala de' comuni stromenti, si troverà calante per
42 5'00. Ora questa somma di decrescimenti si scopri-
rà forse compartita egualmente a tutte le undici Quinte,
di modo che ognuna cali per 3506, quantità poco mi-
nore della settima parte del Comma? Oltre ciò i Tuoni
tutti o per Terza maggiore, o per Terza minore, nei qua-
li non si cangia denominazione a veruno tasto, dovreb-
bero relativamente alla armonia, ed alla melodia pro-
durre nell' orecchio la stessa impressione, cosa che con-
seguente non addiviene. Paragonati i Tuoni per Ter-
za maggiore C, D, chi non iscuopre il secondo più
brillante del primo? Egli è noto, che un orecchio pe-
rito udendo suonare un Organo, o un Gravicembalo,
distingue benissimo un dall' altro que' Tuoni della stes-
sa natura, ne' quali non si muta nome ad alcun tasto,
di maniera che si oda dir francamente, l'Organista
per esempio ora suona presentemente per Tuono D per
Terza maggiore. Si spiegheranno cotali fenomeni, se
ci faremo ad esaminare il metodo, con cui dai Pratici
più periti si accordano gli stromenti da tasto.

Dato principio da C sol fa ut, accordano essi
otto Quinte all' insù, e tre all' ingiù, conforme richie-
de la scala già stabilita de' comuni stromenti. Le sei
Quinte corrispondenti ai tasti bianchi, che per brevità
chiamerò Diatoniche, le scemano talmente, che il loro
decrescimento, e l'aumentazione delle Terze mag-
giori producano nell' orecchio una pari impressione.
Con ciò riescono essi in riguardo ai suoni Diatonici

nella

nella mia terza partecipazione, che si adegua ad un Sistema di 55 Comma; la quale proporzionando i diesis dalla Quinta a dalla Terza maggiore, dalla Quarta a dalla Sesta minore, distribuisca perfettamente il Comma fra le detta due coppie di consonanze. Le mentovate alterazioni proporzionali, le quali generano nel sensorio eguali impressioni, servirono di regola stabilita agli Accordatori per adattare al Sistema Diatonico un temperamento, che se non assolutamente, almeno relativamente alle consonanze Quinta e Terza maggiore, Quarta e Sesta minore merita il titolo di ottimo. Ma perchè se continuassero in sì fatto metodo con le cinque rimanenti Quinte, in cui hanno luogo i cinque tasti neri, che nominerò cromatiche, la duodecima Quinta G# D#, Ab Eb, e parecchie consonanze imperfette, nelle quali un tasto lasciata la propria denominazione ne assume un' altra estranea, pungerebbero troppo il sensorio; le cinque mentovate Quinte le tengono più giuste e meno calanti, trovando un qualche divario più sensibile nella Terza maggiore. Così si adatta agli stromenti un ineguale temperamento, il quale è la causa di quel vario carattere, per cui si distinguono l'una dall'altre i Tuoni della stessa natura, nei quali i tasti tutti ritengono il proprio nome.

§. 20. Per determinare con precisione il decrescimento di ognuna delle cinque Quinte cromatiche, io mi servo dello stesso principio, che (Cap. I. § 17.) mi ha guidato alla scelta dell'ottimo temperamento. L'aumentazione della duodecima Quinta G# D#, Ab Eb debb' essere proporzionale al divario di quella consonanza imperfetta, che fra le realmente tali, in riguardo a cui i tasti non mutan nome, è la più scordata. Tale si è la Terza minore G# B, la di cui modificazione si agguaglia al Comma meno i decrescimenti delle tre Quinte cromatiche B D#, D# C#, C# G#. Tutte l'altre Terze veramente minori calano meno, dovendosi dal Comma sottrarre i decrescimenti di tre Quinte, fra le quali ha luogo almeno

una

una Quinta diatonica, che cedendo più della cromatiche, rende la modificazione di essa Terza più piccola di quella della Terza G♯B. La Terza maggiore propriamente tale più dell'altre crescente e G♯ si scopre meno alterata della Terza minore G♯B per la quantità 9:5:21, per cui giusta la mia terza partecipazione decresce la Quinta diatonica EB. Se i divari della Quinta G♯D♯, e della Terza minore G♯B sono proporzionali, cioè a dire in ragione di 3:5, producono nell'orecchio una pari impressione. Si aggiusti per esempio un poco la Quinta G♯D♯, ed accuderà, che per ottener ciò dovendosi accostare più all'esattezza le Quinte cromatiche B F♯, F♯C♯, C♯G♯; E♭B♭, B♭F, si aumenterà la scordatura della Terza minore G♯B, la quale perciò colpirà più l'orecchio dei divari proporzionali della Quinta G♯D♯, e della Terza minore G♯B. In un pari disordine si incontra scemandosi la modificazione della Terza minore G♯B, cosicchè più calare le cinque nominate Quinte cromatiche. Con ciò si aumenta l'accrescimento della duodecima Quinta G♯D♯, il quale per conseguenza offende più il sensorio di quello facessero i divari proporzionati della Quinta G♯D♯, e della Terza minore G♯B. Le alterazioni delle mentovate Quinta e Terza minore si stabiliranno proporzionali ai numeri 3. 5. messo in opera il seguente computo, di cui il Lettore, purchè sia un po' pratico dell'Analisi, ne troverà da se la dimostrazione (a). Al comma triplicato uguale a

3.53950 =

(a) Se qualcuno desiderasse l'accennata dimostrazione, eccola. Chiamata x quella quantità, per cui dee calare ognuna delle cinque Quinte, nelle quali hanno luogo uno, o due tasti neri, osservo che supponendosi decrescere per 9·5·21 [illegible] ciascuna fra le sei Quinte formate da due tasti bianchi, l'accrescimento della duodecima Quinta G♯D♯ si agguaglierà allo scemo delle undici Quinte propriamente tali 6·9521 + 5x meno la grandezza 5·64567, per cui calerebbe la Quinta G♯D♯, se le rimanenti undici fossero giuste. L'

accrescimento

3 . 53950^{d} = 161730 s'o aggiunge moltiplicata per cinque la quantità ^{g} 54405.61, per cui calerebbe la duodecima Quinta G♯ D♯, se le rimanenti undici fossero giuste, cioè a dire 5 . 54665 6 = 294240; onde ne risulta la somma 456130. Da questa sottro l'aggregato dei decrescimenti delle sei Quinte diatoniche moltiplicato parimente per cinque. Poichè ciascuna Quinta diatonica dee calare secondo la mia teorica partecipazione per 9/5 . . . detto aggregato moltiplicato per cinque si agguaglia nel nostro caso an 2656130 . . . Eseguita la indicata sottrazione, il residuo 190500 si divida per 34, ed il quoziente 5014 $\frac{12}{17}$, o sia prossimamente 5015 si agguaglierà a quella grandezza, per cui dee calare ciascuna delle cinque Quinte cromatiche, acciocchè la Duodecima Quinta G♯ D♯, e la Terza minore G♯ B riescano . . . dovere modificate in ragione dei numeri 3 . 5. Infatti giusta la maniera sopra insegnata (§ 51.), dalla somma 62 . . . delle minorazioni delle undici Quinte in sarà detratto il decremento 54665 6 . . . , per cui dodici Quinte giuste superano sette Ottave, il residuo 23345 . . . pareggia il minoramento della duodecima Quinta G♯ D♯. Sottratta in oltre la somma 15045 dei decrescimenti delle tre Quinte cromatiche B F♯, F♯ C♯, C♯ G♯ dal Comma 53950, ne risulta il divario 36740 . . . della Terza minore G♯ B. Ora le ritrovate modificazioni 23345, 36740 . . . delle mentovate Quinta, e Terza minore stanno adequatamente

---

accrescimento della Sesta maggiore B G♯ pareggia il Comma 53950 meno 3x, somma dei decrescimenti delle tre Quinte B F♯, F♯ C♯, C♯ G♯: ma le due alterazioni della Quinta G♯ D♯, e della Sesta maggiore B G♯ deggiono stare come 3 : 5; dunque avremo la analogia 62950 . . . 5x - 54665 6 : 53950 - 3x : : 3 : 5, e conseguentemente l'equazione 3 . 53950 - 9x = 62950 . . . 5 + 25x - 54665 6 . 5, da cui si deduce $\frac{53950 . 3 + 54665 6 . 5 - 62950 . . . 5}{34}$ = x conforme il canone da me stabilito.

adequatamente all'ragione di 3 : 5, come si puo facile a fare il computo. La minima adequazione nasce dallo aver determinate cotanto le Quinte cromatiche piuttosto per la quantità prossima 5:015. che per la esatta 5:014 $\frac{12}{13}$, e ciò in grazia di evitar le frazioni.

§ 6. Pongo sotto gli occhi di chi legge la descritta inequale partecipazione dei nostri stromenti. So benissimo, che non si troveranno due stromenti, i quali siano a riprova nella stessa guisa accordati. Il divario della duodecima Quinta G♯ D♯, o A♭ E♭ si sentirà ora più grande, ed ora più picciolo, e l'inequale temperamento sarà più o meno regolare. La mia partecipazione frattanto è tale, che con essa se non esattamente, almeno prossimamente si conformano quelle, che dal comune de' Pratici più periti si adattano agli usuali stromenti. Servirà di invincibil prova l'osservazione, che ammesso il mio inequale temperamento, si renda ragione, come vedremo, della indole diversa dei Tuoni; dalla quale ricava tanto profitto la Musica. Il decrescimento 9:21. di ognuna delle sei Quinte diatoniche si conforma esattamente alla mia terza partecipazione, e prossimamente al Sistema di 55. Comma, che cala le Quinte per 9 4 6 6. o secondo un Sistema insensibilmente migliore di quello di 12. Semituoni, che scema le Quinte per 4 9 0 5., si veggono nel mio inequale temperamento minorate, ciascuna per la quantità 5:015. le cinque rimanenti Quinte cromatiche, che unitamente colle sei diatoniche determinano la scala dei comuni stromenti. La duodecima Quinta, G♯ D♯, o A♭ E♭ a rovescio di tutte l'altre cresce per 2 3 3 4 5. grandezza equivalente a un di presso a tre settime parti del Comma. Sopra la doppia espressione G♯ D♯, A♭ E♭ della detta Quinta giova osservare, che nella prima ritenuto il vero nome G♯ dal tasto nero inferiore, si assegna al superiore la sua propria denominazione D♯. Ed in fatti uguagliando, conforme è noto, il legittimo Diesis ad un Semituono minore, nel nostro caso la differenza fra D, D♯ un maggior Semituono pareggia. Nella seconda espressione conservato il suo proprio nome E♭ al tasto

nero

nare superiore, si mira quello dell'inferiore, il quale in cambio di G♯ si chiama A♭. Anche qui il B molle scritto accanto di A è più grande dei veri B molli; perchè A♭ deriva da A per un Semitono maggiore.

Temperamento inegualeude comuni
Stromenti da tasto.

Serie di Quinte

A♭ E♭	$\frac{3}{2}$	+ 23345
E♭ B♭	$\frac{3}{2}$	− 05015
B♭ F	$\frac{3}{2}$	− 05015
F C	$\frac{3}{2}$	− 09521
C G	$\frac{3}{2}$	− 09521
G D	$\frac{3}{2}$	− 09521
D A	$\frac{3}{2}$	− 09521
A E	$\frac{3}{2}$	− 09521
E B	$\frac{3}{2}$	− 09521
B F♯	$\frac{3}{2}$	+ 05015
F♯ C♯	$\frac{3}{2}$	− 05015
C♯ G♯	$\frac{3}{2}$	− 05015
G♯ D♯	$\frac{3}{2}$	+ 23345

§ 9. Ho promesso di osservare (Cap. I. § 44.), come si possa intendere, che uno stromento sia accordato conforme il Sistema di 43. Meridi inventato da M. Sauveur. Asserisce il lodato Scrittore nella Memoria della Reale Accademia delle Scienze di Parigi per l'anno 1711, che divise le Ottave in un Monocordo giusta i Sistemi di parti 31. 43. 50. e 55., tirando la corda di esso Monocordo all'unisono con C sol fa ut [illegible] di un Gravicembalo esattissimamente accordato, collocò il cavalletto sotto la corda mettendola all'unisono con ciascun tasto del Gravicembalo, e gli riuscì di trovare,

che

che il cavalletto si rincontrava sempre colle divisioni del
Sistema di 43. Meridi o esattamente o adequatamente,
e si allontanava dalle divisioni degli altri Sistemi quali
ora erano assai differenti da quelle del Sistema 43.
In riguardo ai Sistemi di 31. e 50. non deeporsi in con=
trovarsia l'asserzione dell'Autore Francese. Nel res=
to io non convengo interamente con esso lui. Per non
prendere equivoco, bisogna distinguere i tasti bianchi
dai neri. Relativamente ai tasti bianchi concedo an=
cor io, che in uno stromento ben accordato si trovaranno
spessissimo o esattamente, o prossimamente unisoni
colle competenti divisioni del Monocordo giusta il Sis=
tema di 43. Meridi. Due diverse accordature imma=
ginarie differiscono nel suono del tasto B, il quale
nella serie delle Quinte diatoniche è il più rimoto
dal tasto C, distando da esso per cinque Quinte. La
differenza fra i decrescimenti, onde le varie accordature
modificano costantemente, come suppongo ciascuna Quin=
ta diatonica, si moltiplichi per cinque, ed il prodotto
esprimerà la differenza fra i suoni del tasto B. Il mio
inequale temperamento scema le Quinte diatoniche
meno del Sistema di 43. Meridi per la quantità 1214.
Moltiplicata questa per 5. ne nasce il prodotto 6070
equivalente a un di presso alla nona parte del Comma
53950.; grandezza per cui il suono del tasto B a
mio modo accordato supera quello del medesimo tasto
accordato conforme il Sistema di M. Sauveur. L'accor=
datura di uno stromento stia di mezzo fra la mia inequale
partecipazione, ed il Sistema di 43. Meridi; ed il suono
B si adeguerà in tale ipotesi ai corrispondenti dell'uno,
e dell'altro temperamento, differendo da entrambi per
la diciottesima parte del Comma, quantità minima,
e sto per dire insensibile. Se si adeguano i suoni B
dello stromento, e del Sistema di M. Sauveur; egli
è chiaro per le cose or ora dette, che una maggiore
adequazione si troverà fra gli altri suoni diatonici.
Possono altresì i tasti bianchi in uno stromento suffi=
cientemente ben accordato accettare la partecipazio=
ne dello Scrittore Francese con esattezza; imperciocc=
chè scemata ogni Quinta diatonica secondo il Sistema

di

di 43. Meridi per 10739., e rilevando nella duodecima Quinta G# D#, Ab Eb l'accrescimento 30103., che di poco supera un mezzo Comma; le cinque Quinte cromatiche si trovano temperate conforme il Sistema di 12. Semituoni decrescendo ognuna per 4905.

Passando dai tasti bianchi ai neri, non ammetterò mai come ben accordato uno stromento, in cui non solo le sue Quinte diatoniche, ma ancora le cinque cromatiche calino secondo il Sistema di M. Sauveur. La ragione da me sopra allegata (§ 1.) consiste in ciò, che quelle consonanze, nelle quali si muta nome ad un tasto, si dipartono troppo dal giusto, e la duodecima Quinta G# D#, Ab Eb in particolare cresce soverchiamente per 59216. quantità maggiore del Comma. In oltre ci insegna la pratica, che i Tuoni retti o per Terza maggiore, o per Terza minore, nei quali ogni tasto ritiene la propria denominazione, producono relativamente all'armonia, ed alla melodia nel sensorio diverso effetto: cosa che intanto succede, come ho notato dal paragrafo sesto; in quantochè tutte le undici Quinte, ond'è formata la scala de' comuni stromenti, non sono ugualmente accordate. Si potrà dunque dire con verità, che negli Organi, e nei Gravicembali meglio accordati i sette tasti diatonici si conformano in molti casi al Sistema di 43. Meridi se non altro prossimamente. Mi sono espresso così, perchè con maggiore frequenza la notata uniformità si trovava col Sistema di 55. Comma, in cui risiede respettivamente ai tasti bianchi la mia ineguale partecipazione. In essa i cinque tasti neri passano un poco oltre il Sistema di parti 55., piegando che più, chi meno verso il Sistema di 12. Semituoni. D# è il tasto nero, che più si avvicina al Sistema 55., essendo più acuto di quello richiede il detto Sistema per 4174., minuzia quasi totalmente insensibile. Il tasto nero, che più s'allontana dal nominato Sistema, è G#, ascendendone l'accrescimento a 130761. quarta parte un po scarsa del Comma. Il nostro tasto ha un suono più acuto di quello, che gli competerebbe secondo il Sistema di 43. Meridi, per 23254.

cioè per due quinte parti crescenti del Comma; le quali daranno bene a conoscere senza pericolo di sbagliare, se il detto tasto in un dato stromento sia piuttosto accordato conforme la mia ineguale partecipazione, o il mentovato Sistema.

Conchiudo il presente paragrafo con una riflessione importante. Stabilita la massima, che la duodecima Quinta G#-D#, Ab-Eb non abbia da crescere almeno considerabilmente per più di mezzo Comma, ne segue che l'aggregato delle undici rimanenti Quinte cala almeno prossimamente per 45000. Nel distribuire la somma di questi decrescimenti, bisogna guardarsi per una parte, che per temperar troppo bene le sei Quinte diatoniche, le cinque cromatiche non restino peggio accordate di quello richiede il Sistema di 12 Semituoni: e per l'altro, che per trattar troppo bene le Quinte cromatiche, non si determinino poco scema le Quinte diatoniche, onde i Tuoni di maggior uso si facciano sentire sovverchiamente piccanti. Se pure non prendo equivoco, sembrami che la mia ineguale partecipazione schivi e l'uno, e l'altro disordine.

§ 10. Alcuni computi da me indicati nel precedente paragrafo si effettuavano con somma facilità, dedotta che si abbia la scala temperata de' nostri stromenti dalla mia ineguale partecipazione. Posto ciò in esecuzione, agevolmente si paragonavano i suoni in essa scala contenuti coi corrispondenti dei Sistemi generali, le di cui scale sono state da me ordinatamente disposte alla fine del Capitolo secondo. Mi faccio dunque a ritrovare i suoni della mentovata scala dentro lo spazio di un' Ottava espressi al solito coi logaritmi. E primieramente a C grave compete il 0. logaritmo della unità, ed a c acuto il logaritmo 3010300. proprio del binario, o sia dell'Ottava. Il suono G si agguaglia ad una Quinta scema per 9521, cioè a dire a 1751392. Per iscoprire il valore del suono D, che si allontana da C due Quinte, ciascuna calante per 9521, meno l'Ottava; duplico la soprapposta Quinta temperata, ed indi sottro l'Ottava 3010300., onde si abbia D = 492484. Aggiunta

a

a D la Quinta DA decrescente anch'essa per 95·21, ci si presenta A = [illegible]. Con pari metodo aggiungendo Quinte calanti per quella quantità, che ricerca la mia partecipazione, e detraendo ogni volta occorre l'Ottava, si trovano ordinatamente i valori de' suoni E, B, F#, C#, G#, i quali stanno registrati nella sottoposta scala.

Resta che si indaghino i suoni F, B♭, E♭, generati dalle tre Quinte F C, B♭ F, E♭ B♭ collocate al di sotto di C. Equivalendo queste alle Quarte C F, F B♭, B♭ E♭ prese all'insù, le quali crescono per quella stessa misura, per cui calano le mentovate Quinte loro complimenti all'Ottava, a prima vista si capisca, che F s'agguaglia ad una Quarta crescente per 95·21, cioè a dire a 1254906. Per avere il suono B♭, col valore di F = 1254906 unisco quello della Quarta F B♭ crescente solo per 50·15; onde ne risulta B♭ = 2513310. Finalmente aggiunta a B♭ = 2513310 la Quarta B♭ E♭ anch'essa aumentata per 50·15, e sottratta l'Ottava 3010300, ci si affaccia E♭ = 757412.

La Tavola, che contiene la scala temperata dagli usuali stromenti da tasto, è formata da quattro colonne. La prima contiene le lettere naturali, e le modificate dal Diesis, o dal B molle. Nella seconda si veggono descritti i nomi degli elementi, e degli intervalli, che si riferiscono alla base C della scala. La terza comprende i valori de' suoni componenti la scala espressi in logaritmi. Finalmente la quarta ed ultima colonna pone sotto degli occhi la differenza, per cui i logaritmi de' rapporti temperati crescono, o calano messi al confronto coi logaritmi de' rapporti o giusti, o di limite, che in essa colonna stanno regolarmente, e per ordine registrati. Dinoto gli accrescimenti col segno +, i difetti col segno −, conforme lo stile da me tenuto nella Tavola de' Sistemi generali (Cap. 2. § 24.)

Scala temperata de' comuni Stromenti da Tasto.

C		00000	1
C#	Semituono minore	227556	25/24 + 50266 21/20 + 15663
D	Seconda maggiore	4924[illegible]	10/9 + 34909 24/25 + 00304 9/8 − 19041
Eb	Terza minore	757412	6/5 − 34400
E	Terza maggiore	964966	5/4 + 15466
F	Quarta	1254906	4/3 + 09521
F#	Quarta ~~superflua~~ maggiore	14[illegible]1958	7/5 + 20634
G	Quinta	1751392	3/2 − 09521
G#	Quinta superflua	19[illegible]3454	14/9 + 64596 25/16 + 45254 63/40 + 10644
A	Sesta maggiore	2243476	5/3 + 25348
Bb	Settima minore	2513310	16/9 + 14535 25/14 − 04810 9/5 − 39415
B	Settima maggiore	2736360	24/15 + 25692 15/8 + 06347
c	Ottava	3010300	2/1

§ 77. Non due certamente omettersi la divisione di un Monocordo giusta il mio ineguale temperamento, col mezzo della quale si possa sperimentare quanto con detto temperamento si conformi uno Stro-

mento

mento ben accordato. Egli è noto, che varie porzioni della medesima corda atte a rendere differenti suoni stanno fra loro in ragione inversa dei suoni medesimi. Ci siano due suoni per esempio C, G, fra i quali passa la proporzione $1 : \frac{3}{2}$, e le lunghezze prese nella stessa corda, che li producono, serberanno la ragione $1 : \frac{2}{3}$, o pure $2 : \frac{4}{3}$. Si osservi che le lunghezze 2, $\frac{4}{3}$ sono compimenti all'Ottava dei suoni 1, $\frac{3}{2}$; e perciò data una corda, la cui lunghezza 2., ed espresso conforme il consueto il suono C per l'unità, si troveranno le porzioni di essa corda generanti i suoni compresi nell'Ottava C c, se si prenderanno i compimenti all'Ottava dei detti suoni. Ciascuna unità della corda 2. si intenda divisa in parti 3000., onde la corda ritroverassi distribuita in parti 6000. prodotto di 2.3000. Egli è chiaro, che si otterrà una distribuzione della corda 6000. simile a quella della corda 2. qualora si moltiplichino per 3000. le porzioni tutte della corda 2. Si cavi la conseguenza, che le parti cavate dalla corda 6000. si agguagliano ai compimenti all'Ottava dei suoni espressi giusta il mio stile moltiplicati per 3000.

Ora perchè i suoni nel mio temperamento sono dati in logaritmi, si instituisca la seguente serie di operazioni. Il logaritmo di un suono si sottragga da quello dell'Ottava 301030., onde se ne abbia il compimento all'Ottava. A questo compimento si aggiunga il logaritmo del numero 3000., e la somma indi nascente sarà il logaritmo di quella porzione della corda 6000., che genera il dato suono. Si ricorra alle tavole dei logaritmi, ed il numero corrispondente al logaritmo ritrovato si agguaglierà alla porzione della corda cercata. Ed avvegnachè non succederà quasi mai, che il mentovato logaritmo pareggi precisamente verun logaritmo delle tavole; trovandolo medio fra due contigui, si prescelga quello, a cui più si accosta, ed il numero corrispondente nelle tavole si adeguerà alla parte di corda, che deve produrre il suono desiderato. Il maggior errore, nel quale si possa incorrere consiste in $\frac{1}{2}$... Scelgo il caso più svantaggioso,

e

e suppongo che un tal error si commetta nel determinare la lunghezza della corda k, ch'è la più corta fra quelle, che sono comprese nell'Ottava Cc. Il Sistema Diatonico le assegna la lunghezza 3200. Ora la proporzione di $3200 : 3200 \pm \frac{1}{2}$, o sia di $6400 : 6400 \pm 1$ equivale alla settantanovesima parte del comma, calcolo eguale ad effettuarsi col mezzo dei logaritmi. Tali minuzie non cadono sotto del senso. Che se qualcuno ne volesse pur tener conto, si prenda la differenza fra il logaritmo dato ed il più prossimo delle tavole, ed indi la differenza fra i due logaritmi delle tavole, che prendono in mezzo il dato, e formata una frazione, di cui la prima differenza sia il numeratore, e la seconda il denominatore, si eguaglierà essa a quella quantità, che va aggiunta, o detratta, conforme che il logaritmo dato è maggiore, o minore del logaritmo più prossimo nelle tavole contenuto.

Non ho scelta a caso la divisione del Monocordo in parti 6000. Lo stromento, che adopero per si fatta sperienza, è distribuito in 60. mezz'once del piede Veneto. La base del cavalletto mobile, che si sottopone alla corda, si eguaglia ad una delle dette mezz'once, ed è compartita in dieci membri ciascuno eguale a $\frac{3}{5}$ di linea. Con ciò si ha una facile divisione del Monocordo in parti 600. A cagione poi di una maggior precisione, ogni decima parte della base del cavalletto si suppone suddivisa in parti 10., onde restino distribuiti la base dello scannello in parti 100, e l'intero Monocordo in parti 6000.

§ 12. Nella tavola, che pongo sotto gli occhi dei Lettori, la prima colonna contiene le lettere componenti la scala dei comuni stromenti. Nella seconda colonna stanno descritti i logaritmi delle porzioni del Monocordo atte a produrre i suoni della detta scala temperati conforme la mia ineguale partecipazione. La terza ed ultima colonna dimostra le nominate porzioni espresse con quattro cifre numeriche. Le due prime significano le parti o mezz'once, nelle quali è realmente diviso il Monocordo. La terza dinota il numero delle parti, in cui è distribuita la base

dello

dello scannello uguale a mezz'oncia. Finalmente la quarta cifera segna, le decime parti di una porzione della base dello scannello uguale a $\frac{3}{5}$ di linea. Delle trascurabili frazioni che seguono, ne ho quanto basta testè favellato (§ 11.). Relativamente alla quarta cifera indicante le suddivisioni di una parte della base del cavalletto la pratica giunge sino ad un certo segno, e non più. L'occhio può con sufficiente accuratezza distinguere la quarta parte, la metà, le tre quarte parti di una delle dette porzioni, delle quali basta che si tenga conto. In sì fatta guisa lo sbaglio maggiore, che si può commettere, consiste nell'ottava parte di una porzione della base dello scannello. Si falli di una tal quantità nel determinare la lunghezza della corda più corta B uguale conforme il Sistema Diatonico a 320. delle nominate porzioni. La proporzione di $320 : 320 \pm \frac{1}{8}$, o sia di $2560 : 2560 \pm 1$ si adegua ad $\frac{1}{32}$ di comma, differenza minima, che il più acuto senso non giunge a discernere. Noto che nella nominata quarta cifera dei numeri della terza colonna $2\frac{1}{2}$ significa la quarta parte di una porzione della base dello scannello, 5 ne significa la metà, $7\frac{1}{2}$ le tre quarte parti. Secondochè la quarta cifera si accosta più all'uno che all'altro dei detti tre numeri, metto in conto o la quarta parte, o la metà, o le tre quarte parti. Se si avvicinerà più a 10. che a $7\frac{1}{2}$, si computi uguale ad una porzione della base del cavalletto.

Dopo la tavola or ora descritta seguiranno tre tavolette contenenti i valori delle corde B, A^b, $G^\#$ giusta varj temperamenti, che possono più o meno cadere in conto nell'esaminare l'accordatura di un Organo, o di un Gravicembalo. Ho notato (§ 9.) che B fra i tasti Diatonici si è quello, che nella diversa accordatura varia più di ogni altro di suono. Se ne deduce, che nelle divisioni di un Monocordo la maggiore alterazion di lunghezza, qualora non si considerino che le sole corde Diatoniche, accaderà nella corda B, e che per conseguenza questa sarà la più atta per determinare qual partecipazione sia stata adattata ai tasti bianchi di uno strumento

La

Le corde cromatiche $E^\flat$, $G^\sharp$ chiudono la serie delle undici Quinte determinanti la scala de' comuni stromenti, otto prese al di sopra di C, e tre al di sotto. Quindi messe al paragone varie accordature, la più grande diversità di lunghezza si osserverà nella corda $E^\flat$ per riguardo alle Quinte discendenti, nella corda $G^\sharp$ per riguardo alle Quinte ascendenti. La differenza di dimensione in questa ultima corda supererà tutte l'altre, essendo essa corda la più rimota da C nella serie delle Quinte. Le porzioni del Monocordo accordato perfettamente col C sol fa ut di uno stromento, le quali siano unisone alle corde $E^\flat$, $G^\sharp$ di detto stromento, mi istruiscono quanto calò l'aggregato delle tre Quinte discendenti, l'aggregato delle otto Quinte ascendenti, ed altresì quanto cresca la duodecima Quinta $G^\sharp D^\sharp$, $A^\flat E^\flat$. Che se inoltre troverò quella porzione del Monocordo, che è unisona a B, imparerò col mezzo di essa quanto decresca e la somma delle cinque Quinte diatoniche, e la somma delle tre cromatiche tutte ascendenti; il che mi somministra una quanto basta compiuta cognizione dell'accordatura dello stromento. Ho stimato superfluo di registrare le diverse lunghezze della porzione del Monocordo, che rende il suono F nelle varie partecipazioni; perchè distando F una sola Quinta da C, le differenze sono assai minime, e difficilmente osservabili. Le nostre tre tavolette servono per ischivare i calcoli almeno per lo più, ed in buona parte.

Divisione di un Monocordo giusta il mio inequale Temperamento.

	Logaritmi delle porzioni del Monocordo	Porzioni del Monocordo	
C	37781512	60,00	
C#	37555956	56,94	$-\frac{219}{763}$
D	37289028	53,57	$-\frac{188}{410}$
Eb	37024100	50,40	$-\frac{205}{861}$
E	36796544	47,82	$+\frac{448}{908}$
F	36522664	44,90	$+\frac{141}{967}$
F#	36299554	42,65	$+\frac{364}{1018}$
G	36030120	40,09	$-\frac{241}{1084}$
G#	35798058	38,00	$+\frac{222}{1143}$
A	35537636	35,79	$+\frac{19}{1213}$
Bb	35268202	33,64	$-\frac{358}{1291}$
B	35045152	31,95	$+\frac{443}{1359}$
C	34771212	30,00	

Porzioni del Monocordo, che nei notati Temperamenti sono unisone alla corda B.

		Logaritmi delle porzioni del Monocordo	Porzioni del Monocordo	
B	Sistema 43.	35051240	32,00	$-\frac{260}{1358}$
	Mio inequale Temperamento.	35045152	31,95	$+\frac{443}{1359}$
	Sistema 55.	35044876	31,95	$+\frac{167}{1359}$
	Sistema 12.	35022070	31,78	$+\frac{531}{1366}$

Porzioni del Monocordo, che nei notati Temperamenti sono unisone alla corda E^b.

		Logaritmi delle porzioni del Monocordo.	Porzioni del Monocordo.
E^b	Sistema 43.	37011436	$50,25 + \frac{75}{464}$
	Sistema 55.	37015254	$50,29 + \frac{436}{464}$
	Mio ineguale Temperamento.	37024100	$50,40 - \frac{205}{461}$
	Sistema 12.	37026937	$50,45 + \frac{325}{460}$

Porzioni del Monocordo, che nei notati Temperamenti sono unisone alla corda $G^\sharp$.

		Logaritmi delle porzioni del Monocordo.	Porzioni del Monocordo.
$G^\sharp$	Sistema 43.	35621317	$36,21 - \frac{453}{1136}$
	Sistema 55.	35411134	$38,12 - \frac{395}{1140}$
	Mio ineguale Temperamento.	35796056	$36,00 + \frac{222}{1143}$
	Sistema 12.	35774645	$37,46 - \frac{233}{1149}$

§ 13. Presi la opportunità, che il Signor D. Pietro Nachini perittissimo facitore di Organi ne avea lavorato uno di otto piedi per la Chiesa di questo Ospitale di S. Maria, e stavalo diligentemente accordando. Interrogato di qual regola si servisse per bene accordare lo stromento, mi rispose ch'egli determinava tutte le undici Quinte in serie del pari calanti, di maniera che l'orecchio restasse ugualmente affetto dallo scemo delle Quinte, e dalli accrescimento delle otto Terze realmente maggiori. Si accorge a prima vista il Lettore, che

il

il Signor Nachini adatta agli Organi la mia terza parte-
cipazione, la quale proporziona i divari della Quinta
e della Terza maggiore: Aggiunse che la duodecima
Quinta G♯ D♯, A♭ E♭, e le quattro Terze maggiori B D♯,
C♭ E♭; F♯ A♯, G♭ B♭; C♯ E♯, D♭ F; G♯ B♯, A♭ C non si
possono ridurre a buona armonia, e che col solo metodo
da esso lui praticato gli Organi, e i Gravicembali vera-
mente si accordano; imperciocchè diversamente operan-
do, quel che si dona ad una consonanza, si ruba all'
altra con disgusto maggior dell'orecchio. Non v'ha dubbio,
che qualora non si badi allo sconcerto di que' rapporti con-
sonanti, nei quali un tasto cangia nome, e si pongono
al paragone, come fa il Signor Nachini, i divari della
Quinta e della Terza maggiore; l'accordatura da lui
adottata merita il titolo di ottima. Lo ricercai quanto
negli stromenti da lui accordati crescesse la duodeci-
ma Quinta G♯ D♯, A♭ E♭, e mi rispose un Comma. In
fatti applicata agli usuali stromenti la mia terza parte-
cipazione, la mentovata Quinta cresce per 45·475:
quantità, che superando le cinque seste parti del Comma,
si discosta poco da un Comma intero. Per assicurarmi
dell'asserita aumentazione di detta Quinta, nè volendo-
mi fidare della mia orecchia, pregai il tante volte lodato
Padre Maestro Francescantonio Vallotti a voler diligente-
mente sperimentare, se negli Organi della Basilica di
S. Antonio di Padova, opera anch'essi del Signor Nachi-
ni, la mentovata Quinta cresceva veramente per un
Comma. Esaminata dal P. Vallotti accuratamente essa
Quinta, la ritrovò per verità di un Comma crescente
conforme a quanto avea il Signor Nachini affermato.

Noto qui di passaggio, che la pratica del Signor
Nachini conferma invincibilmente la mia teorica, colla
quale ho stabilito, che i divari pungono egualmente
il sensorio, quando sono proporzionali ai numeri
impari maggiori, che hanno luogo nei rapporti musici.
Se si determinano le alterazioni della Quinta $\frac{3}{2}$,
e della Terza maggiore $\frac{5}{4}$ proporzionali ai numeri
3. 5., ne risulta la Quinta G♯ D♯ prossimamente
per un Comma aumentata: ma il Signor Nachini
avendo la sola mira, che le modificazioni della Quinta,

e

e della Terza maggiore producano nell' orecchio pari impressione, se crescerà la detta Quinta $G^\sharp D^\sharp$ per un Comma; dunque allora le scordature della Quinta, e della Terza maggiore colpiscono egualmente l'udito, quando stanno in ragione dei numeri 3. 5.

Nella lettera (a), in cui il P. Vallotti mi comunica l'osservato accrescimento della Quinta $G^\sharp D^\sharp$, non sa approvare si riguardo ai tasti neri il metodo di accordar gli Organi del Signor Nachini: ed esprimendosi modestamente, dice di voler credere, che la mentovata aumentazione proceda piuttosto da scordatura accidentale, che da stabilito sistema. Dice di aver avuto in altri tempi che fare con Lavoratori di Organi della stessa opinione in pratica del Signor Nachini, ed essergli facilmente riuscito di persuaderli a crescere l'intonazione di $G^\sharp$, onde rendasi tollerabile la Quinta $G^\sharp D^\sharp$, e non resti nel tempo stesso tanto languida la Terza E A^b, che appena possa il senso riconoscerla per Terza minore, come accade tenendo sì fattamente calante la corda $G^\sharp$. Afferma essere intollerabile una Quinta crescente per un intero Comma: verità che asserisce di aver toccata con mano alcuni anni sono, allora che pensò anch'egli alle accordature de' nostri stromenti. Aggiunge finalmente che essendosi incontrato col celebre Signor Giuseppe Tartini, ed avendogli fatto di ciò parola, lo ritrovò della stessa opinione, accordandosi entrambi nel determinare, che solamente per un mezzo Comma debba la mentovata Quinta ricrescere.

Con lettera posteriore (b) mi dà notizia il P. M. Vallotti, che fatto dal Signor Tartini l'esperimento sul Violino, ha trovato che una Quinta crescente per un Comma è insoffribile ad un orecchio purgato. Avverte che non poteva mettersi in questione, che quella tal Quinta intollerabile crescesse per un Comma, avendo avuto la cura il Signor Tartini di rendere ciò evidente col mezzo del terzo suono, che fanno nascere in atto due suoni del Violino: esperienza bellissima,

della

(a) 25. Maggio 1751. (b) 4. Giugno 1751.

della quale altrove ho fatto parola (Lib. 1. Cap. 2. §. 7. Lib. 3. Cap. 1. §. 4.); termina la lettera con protestare, ch'egli non si conformerà mai alle idee del Signor Nachini nell'accordare il suo Cembalo. Il concordare pare va di due gran Maestri di Musica, quali sono il P. Vallotti, ed il Signor Tartini, mi ha levato quello scrupolo, che mi avean messo i discorsi del Signor D. Pietro Nachini, Uomo peritissimo nel suo mestiere, confermandomi nella persuasione, che il mio ineguale temperamento sia il migliore, che possa adattarsi agli usuali stromenti da tasto.

§. 14. Gli stromenti da tasto si possono accordare giusto la mia ineguale partecipazione o col mezzo della sola orecchia, o pure facendo uso della divisione del Monocordo espressa nella tavola posta alla fine del paragrafo duodecimo. Volendo servirsi della sola orecchia, come comunemente si pratica, si accordino un po calanti le quattro Quinte CG, GD, DA, AE, e su la Terza maggiore CE da esse determinata si renda alquanto crescente, di maniera che l'udito egualmente si accorga dello scemo delle Quinte, e dell'aumentazione della Terza maggiore, il temperamento è perfettamente eseguito. Che se la Terza maggiore CE riescisse o calante, o giusta, o troppo crescente, si riduca ad un competente picciolo accrescimento; ed il divario, che questa correzione cagiona nella Quinta AE, si compartisca alle altre tre CG, GD, DA. Dopo ciò sarà bene consultare le Seste maggiori CA, GE, le Terze minori AC, EG loro compimenti all'Ottava, dovendo sentirsi quelle crescenti sì ma non aspre, queste calanti sì ma non languide. Si accordino poscia le Quinte EB, FC uguali alle quattro nominate, il che si otterrà confrontandole colla Terza maggiore GB, FA, le quali hanno da scoprirsi tanto aumentate, quanto la CE. Non si ommetta l'esame delle Seste maggiori DB, FD, delle Terze minori BD, DF, in cui deggiono rinvenirsi le condizioni or ora notate in riguardo alle Seste maggiori CA, GE, alle Terze minori AC, EG. Effettuata la partecipazione dei tasti bianchi diatonici, per ottener quella dei neri cro-

matici

matici suggerisco il seguente metodo. Si determini la Terza maggiore EG♯ alquanto più crescente della CE con tal discrezione, che si faccia udire piccante, e non aspra. Procedasi poi al temperamento della Terza minore CE♭, la quale deve calare un po' più della Terza minore Diatonica, senza acquistare però il carattere di flebile. Abbia cura il Pratico di toccare la Terza maggiore E♭G, che deve sentirsi crescente, ma buona, e media infra le due CE, EG♯. Se l'intervallo G♯E♭ equivale ad una Quinta tollerabilmente aumentata, e tanto pungente l'orecchio, quanto la Sesta maggiore BG♯, abbiamo ottenuto l'intento desiderato. Trovando giusta, o pressochè giusta la Quinta G♯D♯, A♭E♭, abbiamo indizio, che o l'una, o l'altra, o amendue le Terze EG♯, CE♭ sono troppo alterate: inconveniente, al quale ben ponderato essa Terza sarà facile por rimedio, onde la Quinta G♯D♯, A♭E♭, e la Sesta maggiore BG♯ colpiscano del pari il sensorio. Calando la corda G♯ o sia A♭, ed accrescendo la E♭ o sia D♯, bisogna aver mira, che per una parte la Terza minore FA♭ non riesca troppo languida, e per l'altra la Terza maggiore BD♯ troppo sfacciata. Ma se la Quinta G♯D♯, A♭E♭ si sperimentasse soverchiamente crescente, farà di uopo mitigarla o collo aumentare la Terza maggiore EG♯, o collo scemare la Terza minore CE♭, ponendo mano o in una sola, o in amendue esse Terze, conforme che richiederà la minore offesa del senso. Aggiustate così le partite, lo stromento si può dire accordato, riuscendo agevolissimo il temperare le pressochè giuste cinque Quinte cromatiche, tra BF♯, F♯C♯, C♯G♯ fra B e G♯; e due E♭B♭, B♭F fra E♭, F; collo opportunamente distribuire i piccoli decrescimenti, acciocchè riescano prossimamente eguali.

Io non consiglierei mai veruno a servirsi solamente della mia divisione del Monocordo per accomodare il suo stromento. Se devendo formar consonanza, e massimamente perfetta due suoni dello stromento, nello accordarli all'unisono colle corrispondenti porzioni del Monocordo, commetto due piccoli contrarj errori, rendendone uno crescente, e l'altro calante; la consonan-

ra riesca sempre mal temperata, ed in molti casi o troppo scema, o troppo aumentata con disgusto considerabile del sensorio. Accordato dunque così un Organo o un Gravicembalo, bisogna tornarlo ad esaminare, levando col giudizio del senso gli errori commessi, e riparando opportunamente i difetti. La mia divisione del Monocordo ha per fine principale non l'accordare uno strumento, ma bensì l'esaminarne l'accordatura. Suggerirò una maniera di valersi in parte del Monocordo sperimentata utilissima in pratica, la quale conduce sicuramente alla mia ineguale partecipazione. Si accordi conforme il consueto un po calante la Quinta CG, ed indi si riduca il Monocordo ad uno scrupoloso unisono col C solfaut dello strumento. Si rettifichi l'accordatura col mezzo della Quinta, la quale secondo il mio ineguale temperamento deve prossimamente uguagliarsi alla porzione del Monocordo 40,1, cioè a dire a 40. parti di quelle, nelle quali è diviso il Monocordo, colla aggiunta di una decima parte della base dello scannello mobile. Determinata col mezzo di esso scannello una tal porzione, se ritrovasi perfettamente unisona col G solreut dello strumento, non ci è che desiderare. In caso diverso bisogna tornare a paragonare il Monocordo col C sol fa ut dello istrumento per togliere di mezzo qual piccolo sbaglio, che potesse essere intervenuto. Mi hanno insegnato le replicate sperienze, che la descritta rettificazione è utilissima, e quasi direi necessaria per non commettere errore nello accordare il Monocordo col C sol fa ut dello strumento. Se la mentovata accordatura non è più che giusta, diviene inutile il valersi delle divisioni del Monocordo per temperare lo strumento. Dopo ciò si prenda collo scannello la porzione 34,0, a cui si riduca squisitamente unisono il G# dello strumento, conforme richiede la mia ineguale partecipazione. Questo è il solo uso, che io intendo che si faccia del Monocordo. Valendosi poscia del solo giudizio del senso, si divida l'intervallo CG# in due Terze maggiori CE, EG# mediante il suono E con tal mira, che il piccolo accrescimento della Terza CE tolga l'asprezza della Terza EG#, riducendola ad essere

solamente

solamente crescente e non più. Si avvezzi il Pratico ad accordare la Quinta $G^{\sharp}$ $D^{\sharp}$, A^{b} E^{b} un po crescente, e nello stabilire l'accrescimento abbia cura; che la Terza C E^{b}, E^{b} G crescano quella calante, e questa crescente ma buona. Determinati così i suoni E, $G^{\sharp}$, E^{b}, che decidono dell'accordatura dello stromento, al restante della partecipazione con facilità si supplisce. Temperate le quattro Quinte fra C ed E più egualmente che sia possibile; le due rimanenti Quinte diatoniche E B, F C si accordino similmente calanti, il che si otterrà consultando le Terze maggiori G B, F A, le quali hanno da crescere quanto la C E. Si aggiustino finalmente le cinque Quinte cromatiche, tre fra B e $G^{\sharp}$, due fra E^{b} ed F, ripartendo colla maggiore esattezza i minimi divari, e sarà interamente compiuta l'accordatura dello stromento giusta la mia inequale partecipazione. Avverto che il mio Monocordo, la cui lunghezza 60,0 (ommesso l'ultima cifra indicante le parti centesime della base dello scannello) si mette all'unisono con quel C sol fa ut, che in un Organo di otto piedi viene suonato dalla canna di quattro piedi, e che si esprime colla nota, che nella Chiave del Basso si scrive nel secondo spazio, o sia fra la seconda e la terza riga. Ora per ben giudicare della consonanza imperfetta, sarà espediente che i loro suoni stiano piuttosto fra i limiti dell'Ottava superiore 30,0., 15,0 che della inferiore 60,0. 30,0. o almeno il suono grave nell'una, e l'acuto nell'altra Ottava. Dovendosi per esempio conforme il secondo proposto metodo dividere l'intervallo C $G^{\sharp}$ in due Terze maggiori C E, E $G^{\sharp}$, accordo esattamente le Ottave di C, e di $G^{\sharp}$, le quali deggiono essere unisone alle porzioni del Monocordo 30,0. 19,0., e fra tali suoni ci colloco il medio E colla regola poco davanti descritta. Le consonanze specialmente imperfette troppo gravi producono un certo battimento, che le rende men grate, e turba non poco il giudizio del senso. La ragione di un tale effetto è stata da me addotta in altra occasione (Lib. 3. Cap. 5. § 11.).

§ 15.

§ 15. Acciocchè il Lettore formi una netta idea dagli usuali stromenti da tasto, dispongo in tante distinte serie le spazio tutte di elementi, e di intervalli usitati nel Contrappunto, che in essi stromenti hanno luogo. Queste serie saranno da me distese nel modo stesso, col quale nel paragrafo settimo ho disposta la serie dalla Quinta. Dopo la progressione di un dato genere di rapporti seguirà quella dei loro compimenti all' Ottava, poichè anche questi si adoprino in Musica, ed indi l'una e l'altra progressione verrà da me con annotazioni illustrata.

Progressioni di tutti gli intervalli minori dell'Ottava usitati nel Contrappunto come si ritrovano nei comuni stromenti accordati giusta il mio inaguale Temperamento.

Serie di Semituoni minori.

F♭ F	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 62047 – 06347
C♭ C	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 62047 – 06347
G♭ G	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 57541 – 10453
D♭ D	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 53035 – 15359
A♭ A	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 46529 – 19465
E♭ E	$\frac{25}{24}$ $\frac{21}{20}$	+ 50264 + 15683
B♭ B	$\frac{25}{24}$ $\frac{21}{20}$	+ 45762 + 11157
F F♯	$\frac{25}{24}$ $\frac{21}{20}$	+ 45762 + 11157
C C♯	$\frac{25}{24}$ $\frac{21}{20}$	+ 50264 + 15663
G G♯	$\frac{25}{24}$ $\frac{21}{20}$	+ 54774 + 20169
D D♯	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 53035 – 15359
A A♯	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 57541 – 10453
E E♯	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 62047 – 06347
B B♯	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 62047 – 06347
F♯ F𝄪	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 57541 – 10653
C♯ C𝄪	$\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$	+ 53035 – 15359

§ 16. I Semituoni minori avendo luogo ne' nostri stromenti sono 12., cioè a dire tanti quanto è il numero de' tasti, corrispondendo ad ogni tasto il suo Semituono minore. Una pari circostanza si verifica di tutti gli altri elementi, ed intervalli, il che sia detto una volta per sempre. Nella proposta serie i Semituoni minori appariscono più di 12.; perchè gli stessi due tasti diversamente denominati servono a due Semituoni minori. I tasti medesimi suonano conforme la composizione richiede la coppia di Semituoni minori F♭F, E E♯; C♭C, B B♯; G♭G, F♯F♯♯; D♭D, C♯C♯♯. Ascendono al numero di cinque i Semituoni minori propriamente tali, ne' quali amendue i tasti ritengono il proprio nome, e sono E♭E, A♭A, F F♯, C C♯, G G♯, cioè quelli appunto, che molto familiarmente si usano nel Contrappunto. Ad oggetto di poter adoprare i comuni stromenti come generali e circolanti, i detti Semituoni riescono alquanto più grandi del dovere, superando tutti la ragione $\frac{21}{20}$ almeno per 1115.7, al più per 20169. L'ottima partecipazione ricerca, che il Semituono minore si aguagli a $\frac{21}{20}$ − 07629. Se le Quinte cromatiche fossero scemate per 05015. calassero quanto le diatoniche per 09521, i Semituoni minori non crescerebbero sopra il rapporto $\frac{21}{20}$, salvo che per 0665.1 relativamente adunque al temperamento adattato al Sistema Diatonico, la di cui maggior perfezione dall'orecchio distinguesi, riescono soverchiamente aumentati i Semituoni minori B♭A, F F♯ per 0450.8; E♭E, C C♯ per 09012.; G G♯ per 13516. Le aumentazioni dei Semituoni F F♯, C C♯, G G♯ dipendono da ciò, che le corde cromatiche affette dal Diesis F♯, C♯, G♯ crescono più di quello richieda la partecipazione diatonica per la notate differenze 04508. 09012. 13516. Al contrario gli accrescimenti dei Semituoni B♭B, E♭E traggono l'origine dallo essere calanti più di quello ricerca la partecipazione diatonica per la soprascritte differenze 04508. 09012. le corde cromatiche affette dal B molle B♭, E♭. Si osservi che le corde cromatiche sono meglio accordate, secondo che hanno luogo nelle scale naturali dei Tuoni

più

più prossimi ai due Diatonici C per Terza maggiore, A per Terza minore. Le corde per esempio meno crescenti, o calanti $F^{\sharp}$, $B^{\flat}$ entrano nelle scale naturali dei Tuoni G, F per Terza maggiore subordinati al Tuono simile C; E, D per Terza minore subordinati al Tuono simile A. Ora dagli accrescimenti più o meno grandi dei Diesis, dalle diminuzioni più o meno grandi dei B molli un sensorio acuto e sperimentato si accorge, e son dessi appunto, che gli servon di mezzo per distinguere l'uno dall'altro quei Tuoni o per Terza maggiore, o per Terza minore, in cui ogni tasto la propria denominazione ritiene.

§ 17. Detto quanto basta dei cinque Semituoni minori propriamente tali, passo a far qualche considerazione sopra quegli altri, che essendo veramente Semituoni maggiori, ciò non ostante per approssimazione, ed impropriamente si adoperano come Semituoni minori. Si ritrovano questi fra sette coppie di tasti, e cinque di essi ricevono praticamente due diverse espressioni, secondo che si muta nome piuttosto ad un tasto che all'altro. I rimanenti due si segnano in una sola maniera cangiato titolo al tasto superiore colle lettere D $D^{\sharp}$, A $A^{\sharp}$. Diversificando i nomi dei tasti inferiori, ci si presenterebbero le espressioni $E^{2\flat}E^{\flat}$, $B^{2\flat}B^{\flat}$, nelle quali ci entrano i doppj B molli $E^{2\flat}$, $B^{2\flat}$, che nelle composizioni di Musica non si costumano. Tutti i nostri sette Semituoni stanno di mezzo fra i due rapporti $\frac{21}{20}$ proprio del Semituono minore, $\frac{16}{15}$ proprio del Semituono maggiore in guisa tale per altro, che molto più si accostano a questo che a quello. Il Semituono più piccolo fra i sette, di cui trattiamo, si è $A^{\flat}A = G^{\sharp}G^{2\sharp}$, il quale calando dal $\frac{16}{15}$ per 19465. cresce sopra il $\frac{21}{20}$ per 44529., cioè a dire per poco meno del Comma. I Semituoni più grandi sono $F^{\flat}F = E\,E^{\sharp}$, $C^{\flat}C = B\,B^{\sharp}$. Si adeguano essi colla ragione $\frac{16}{15}$, da cui decrescono solamente per 06347., allontanandosi conseguentemente dalla ragione $\frac{21}{20}$ per 62047, quantità che va assai vicina al più piccolo elemento, o Diesis enarmonico $\frac{64}{63}$ = 64393. differenza fra i due Semituoni $\frac{16}{15}$, $\frac{21}{20}$.

Ho più volte avvertito, che i Semituoni maggiori e minori differiscono per una Seconda diminuita, la quale secondo l'ottima partecipazione si agguaglia a 794761. Il mio ineguale temperamento minora la detta differenza quanto dalla buona accordatura degli usuali strumenti gli vien concesso, onde un Semituono possa adoprarsi in iscambio dell'altro. Paragonato il più piccolo fra i nostri sette Semituoni $A^{\flat}A = G^{\sharp}G^{2\sharp}$ $\frac{21}{20}$ + 44529. col più grande fra i cinque Semituoni realmente minori $G\,G^{\sharp}$ $\frac{21}{20}$ + 20169, la loro differenza 24360 non ascende che alla metà prossima del Comma. Che se si pone al confronto uno de' più grandi fra i sette Semituoni per esempio $C^{\flat}C = B\,B^{\sharp}$ $\frac{21}{20}$ + 62047. con uno de' più piccoli fra i cinque per esempio $B^{\flat}B$ $\frac{21}{20}$ + 11157., la differenza 50890. resta superata di poco dal Comma. Merita ben di esser notata la circostanza, che ristrignendo la serie dei Semituoni a soli 12. termini, il primo dei quali sia $C^{\flat}C$, l'ultimo $E\,E^{\sharp}$; anche quei sette Semituoni, che in figura di minori si adoprano, sono meno crescenti, e meglio accordati, secondo che le lettere affette dal Diesis, o dal B molle, che in essi hanno luogo, entrano nella scala naturale di Tuoni più prossimi ai due diatonici C per Terza maggiore, A per Terza minore. Basta dare un'occhiata alla detta serie per restare convinti di una tal verità. Trapassando i mentovati termini $C^{\flat}C$, $E\,E^{\sharp}$, non si trovano nuovi Semituoni, ma bensì nuove denominazioni di quelli, che nella serie son contenuti. Uscendo dalla serie dalla parte del termine $E\,E^{\sharp}$, il Semituono $B\,B^{\sharp}$ è lo stesso che $C^{\flat}C$ dodici Semituoni distante, $F^{\sharp}F^{2\sharp}$ lo stesso che $G^{\flat}G$, e così di seguito. Questa è la ragione, per cui i Semituoni $B\,B^{\sharp}$, $F^{\sharp}F^{2\sharp}$, $C^{\sharp}C^{2\sharp}$ &c. non continuano a crescere, ma agguagliandosi $B\,B^{\sharp}$ ad $E\,E^{\sharp}$, gli altri $F^{\sharp}F^{2\sharp}$, $C^{\sharp}C^{2\sharp}$ &c. vanno diventando più piccoli, trovandosi quello simile ad $A\,A^{\sharp}$, questo a $D\,D^{\sharp}$. Giacchè il Semituono minore si appella parimente Unisono superfluo; i nostri Semituoni, che sopra i veramente minori crescono più una spezie

di

di Diesis enarmonico, meritano il titolo di Unisoni più che superflui? Questa più che superfluità, di cui senza molta attenzione si accorge l'orecchio, nasce o dalla aumentazione della corda superiore, come succede nei Semituoni B B#, A A# &c., o dalla diminuzione della corda inferiore, come succede nei Semituoni Fb F, Cb C &c. E qui si faccia la riflessione, che quantunque gli stessi tasti servano ai Semituoni B B#, Cb C, ciò non ostante producono nel sensorio un diversissimo effetto. Quando adopro i due tasti come B, B#, le cose antecedenti mi fanno credere troppo crescente la corda superiore B#. Tutto l'opposto interviene, quando uso i due tasti come Cb C, giudicando in tal caso l'orecchio troppo calante la corda inferiore Cb. Le notate aumentazioni, e diminuzioni enarmoniche introducono in que' Tuoni, ne' quali si muta nome ad uno, o a più tasti delle considerabili alterazioni, in virtù delle quali nascono un particolar carattere, che li distingue. Nel Tuono F per Terza minore a modo di esempio, oltre i due B molli Bb, Eb, che calano come abbiamo veduto un po più di quello richiederebbe il temperamento dei suoni diatonici, abbiamo la corda terza Ab, sesta Db diminuita per un elemento enarmonico. Si comprenderà via più l'effetto degli accrescimenti, e de' scemamenti di cui parliamo, qualor si rifletta, che cangiandosi col mezzo loro gli intervalli maggiori, e minori in semisuperflui, e in semidiminuiti, fanno sì che quasi sempre si accostino questi più ad una ragione estranea che alla propria degli intervalli maggiori, e minori. Abbiamo veduto, che gli Unisoni più che superflui si avvicinano più al rapporto $\frac{16}{15}$ competente ai Semituoni maggiori o Seconde minori, che al rapporto $\frac{25}{24}$ proprio degli Unisoni superflui. Osserveremo fra poco (§ n.23. § n.25.) che la Terza semidiminuita, e semisuperflua vanno più dappresso alle ragioni $\frac{7}{6}$, $\frac{9}{7}$ spettanti alla Seconda superflua, e alla Quarta diminuita, che alle ragioni $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, che com'è noto convengono alla Terza maggiore, alla Terza minore. Egli è facile da capire, che la surrogazione di un rap-

porto

posta in iscambio dalle altre due produrre considerabile varietà nell'armonia, e nella melodia.

Serie di Semituoni maggiori; o Seconde minori

E♭ F♭	21/20	+ 15663
	16/15	− 52731
B♭ C♭	21/20	+ 11157
	16/15	− 57237
F G♭	21/20	+ 11157
	16/15	− 57237
C D♭	21/20	+ 15663
	16/15	− 52731
G A♭	21/20	+ 20169
	16/15	− 48225
D E♭	16/15	− 15359
	15/14	− 34704
A B♭	16/15	− 10853
	15/14	− 30198
E F	16/15	− 06347
	15/14	− 25692
B C	16/15	− 06347
	15/14	− 25692
F♯ G	16/15	− 10853
	15/14	− 30198
C♯ D	16/15	− 15359
	15/14	− 34704
G♯ A	16/15	− 19865
	15/14	− 39210
D♯ E	21/20	+ 15663
	16/15	− 52731
A♯ B	21/20	+ 11157
	16/15	− 57237
E♯ F♯	21/20	+ 11157
	16/15	− 57237
B♯ C♯	21/20	+ 15663
	16/15	− 52731
F𝄪 G♯	21/20	+ 20169
	16/15	− 48225

Serie di Settime maggiori.

F♭ E♭	40/21	− 15663
	15/8	+ 52731
C♭ B♭	40/21	− 11157
	15/8	+ 57237
G♭ F	40/21	− 11157
	15/8	+ 57237
D♭ C	40/21	− 15663
	15/8	+ 52731
A♭ G	40/21	− 20169
	15/8	+ 48225
E♭ D	15/8	+ 15359
	28/15	+ 34704
B♭ A	15/8	+ 10853
	28/15	+ 30198
F E	15/8	+ 06347
	28/15	+ 25692
C B	15/8	+ 06347
	28/15	+ 25692
G F♯	15/8	+ 10853
	28/15	+ 30198
D C♯	15/8	+ 15359
	28/15	+ 34704
A G♯	15/8	+ 19865
	28/15	+ 39210
E D♯	40/21	− 15663
	15/8	+ 52731
B A♯	40/21	− 11157
	15/8	+ 57237
F♯ E♯	40/21	− 11157
	15/8	+ 57237
C♯ B♯	40/21	− 15663
	15/8	+ 52731
G♯ F𝄪	40/21	− 20169
	15/8	+ 48225

§ 16. La medesima in coppia di tasti l'uno all'altro contigui servono ai Semituoni minori, ed ai Semituoni maggiori, pe' quali comunemente si chiamano Seconde minori. I Semituoni veramente maggiori sono sette, e si ritrovano fra que' tasti, che ritengono il proprio nome. Cinque si contano i Semituoni, che quantunque minori, pure si adoprano come maggiori, ed a questi compete il titolo di Seconde semidiminuite. Ognuno di essi riceve una doppia denominazione, secondo che si fa mutare aspetto o al tasto inferiore, o al tasto superiore. Fra le sette Seconde realmente minori le meglio accordate sono le due diatoniche E F, B C, le quali si adeguano alla ragione $\frac{16}{15}$, non accresciute da essa salvo che per 0.6347, ottava parte calante del Comma. Affine di usare i comuni stromenti come generali, le nostre Seconde si tollerano un po più piccole di quello richieda l'ottima partecipazione, la quale le fa crescere sopra il rapporto $\frac{16}{15}$ per 0.3453. Le rimanenti cinque Seconde minori cromatiche vannosi sempre più diminuendo conforme che si allontanano dalle due diatoniche. F♯ G, A B♭ calano più delle due diatoniche per 0.4506, C♯ D, D E♭ per 0.9012, G♯ A per 1.3518. I nostri decrescimenti dipendono da ciò, che relativamente al temperamento dei tasti diatonici, i Diesis crescono, ed i B molli calano alquanto più del dovere, come non ha molto mi sono ingegnato di porre in chiaro (§ 161.)

Le cinque Seconde semidiminuite, ciascuna delle quali accetta come ho già detto una doppia denominazione, stanno tutte in qualche modo di mezzo fra i due rapporti $\frac{21}{20}$ proprio del Semituono minore, $\frac{16}{15}$ proprio del Semituono maggiore, accostandosi per altro molto più a quello che a questo. Considerata la serie di 12 Seconde chiamate tutte comunemente minori, la quale principj da F G♭, e termini in A♯ B, le cinque Seconde semidiminuite G♯ A♭, C D♭, F G♭, D♯ E, A♯ B sono più grandi e meglio accordate, quanto meno si discostano dalle due Seconde minori diatoniche E F, B C. Passando

oltre

oltre gli stabiliti compimenti F G♭, A♯ B, si trovano ad incontrare le Seconde nella serie contemplata sotto aspetto di calo, le quali perciò in cambio di seguitare a calare tornano a crescere. Se le Seconde semidiminuite, le quali di consonanti o per lo accrescimento enarmonico del suono inferiore, o per la diminuzione enarmonica del suono superiore, si usano come passaggi di melodia, che guidano da un intervallo all'altro, introducono esse un'alterazione enarmonica in quelli intervalli, in cui da un tasto ritenuta la propria denominazione, l'altro la muta. Col mezzo della Seconda semidiminuita G A♭ per modo di esempio si fa transito dalla Quinta C G alla Sesta semidiminuita C A♭.

Poco dirò delle Settime chiamate tutte eccedenti maggiori. Essendo esse compimenti all'Ottava delle corrispondenti Seconde minori, quanto cala una Seconda minore per esempio B C dalla ragione $\frac{16}{15}$, altrettanto cresce la Settima maggiore C B sopra la ragione $\frac{15}{8}$, che unitamente colla ragione $\frac{16}{15}$ compie l'Ottava. Egli è facile adunque l'applicare alle Settime maggiori ciò che ho detto dell'ineguale temperamento delle Seconde minori. Alle sette Seconde veramente minori corrispondono come compimenti all'Ottava altrettante Settime veramente maggiori. Le cinque Seconde semidiminuite hanno per compimenti all'Ottava cinque Settime semisuperflue, le quali pure ricevono una doppia denominazione, conforme che si cangia nome o al tasto superiore, o al tasto inferiore. In riguardo alle Settime realmente maggiori non tralascio un'avvertenza ed è, che considerata come dissonanza aggiunta all'accompagnamento consonante, la mia ineguale partecipazione le somministra bonissimo accordo. La Settima maggiore in qualità di dissonanza fondamentale si esprime pel rapporto $\frac{15}{8}$. Tra le Settime veramente maggiori nella sovrapposta serie contemplata la più alterata si è A G♯ $\frac{15}{8}$ + 19465. Ora la differenza 19465 è assai piccola relativamente ad un rapporto, in cui c'

entra

entra il numero impari 15., non cagionando maggiore impressione di quella, che verrebbe prodotta dal divario o 66 11.° addossato ad una consonanza imperfetta, dal divario o 3 9 7 3.° addossato ad una consonanza perfetta. La Settima semi superflua rappresentano la ragione $\frac{15}{8}$ propria della Settima maggiore in quella stessa guisa, che dalla Settima minore, dalla Undecima, e dalla Terzadecima quali si ritrovano ne' Tuoni migliori de' nostri stromenti vengono rappresentate le ragioni convenienti ad essa dissonanza $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$, $\frac{13}{4}$.

Seria di Seconde maggiori:

C♭	D♭	10/9 9/8	+ 43921 + 10029
G♭	A♭	10/9 9/8	+ 43921 − 10029
D♭	E♭	9/8 8/7	+ 14331 − 50063
A♭	B♭	9/8 8/7	+ 14331 − 50063
E♭	F	10/9 9/8	+ 43921 − 10029
B♭	C	10/9 9/8	+ 39415 − 14535
F	G	10/9 9/8	+ 34909 − 19041
C	D	10/9 9/8	+ 34909 − 19041
G	A	10/9 9/8	+ 34909 − 19041
D	E	10/9 9/8	+ 34909 − 19041
A	B	10/9 9/8	+ 34909 − 19041
E	F♯	10/9 9/8	+ 39415 − 14535
B	C♯	10/9 9/8	+ 43921 − 10029
F♯	G♯	10/9 9/8	+ 43921 − 10029
C♯	D♯	9/8 8/7	+ 14331 − 50063
G♯	A♯	9/8 8/7	+ 14331 − 50063
D♯	E♯	10/9 9/8	+ 43921 − 10029
A♯	B♯	10/9 9/8	+ 39415 − 14535
E♯	F𝄪	10/9 9/8	+ 34909 − 19041

Seria di Settime minori.

D♭	C♭	9/5 16/9	− 43921 + 10029
A♭	G♭	9/5 16/9	− 43921 + 10029
E♭	D♭	16/9 7/4	− 14331 + 50063
B♭	A♭	16/9 7/4	− 14331 + 50063
F	E♭	9/5 16/9	− 43921 + 10029
C	B♭	9/5 16/9	− 39415 + 14535
G	F	9/5 16/9	− 34909 + 19041
D	C	9/5 16/9	− 34909 + 19041
A	G	9/5 16/9	− 34909 + 19041
E	D	9/5 16/9	− 34909 + 19041
B	A	9/5 16/9	− 34909 + 19041
F♯	E	9/5 16/9	− 39415 + 14535
C♯	B	9/5 16/9	− 43921 + 10029
G♯	F♯	9/5 16/9	− 43921 + 10029
D♯	C♯	16/9 7/4	− 14331 + 50063
A♯	G♯	16/9 7/4	− 14331 + 50063
E♯	D♯	9/5 16/9	− 43921 + 10029
B♯	A♯	9/5 16/9	− 39415 + 14535
F𝄪	E♯	9/5 16/9	− 34909 + 19041

§ 19. Fra le 12 Seconde chiamate tutte comunemente maggiori, dieci solo meritano rigorosamente parlando un tal titolo; imperciocchè le altre due essendo veramente Terze diminuite, e crescendo sopra le Seconde maggiori per un elemento enarmonico, richiedono la denominazione di Seconde semi-superflue. Le più semplici espressioni delle 12 Seconde, 10 maggiori, e 2 semisuperflue sono comprese nella serie, che principia da A♭B♭, e finisce con C♯D♯. Qualunque Seconda situata fuori della detta serie non è che una differente espressione di quella Seconda nella serie contenuta, che si trova alla distanza di 12 Quinte. Egli è osservabile relativamente alle Seconde veramente maggiori, che amendue i tasti o ritengono il proprio nome, o lo mutano. Quando tutti due i tasti cangiano nome, l'una e l'altra lettera, le quali si corrispondono in Seconda maggiore, è modificata o dall'Unisono più che superfluo, ch'è quanto dire da un Diesis maggiore degli ordinarj, o dall'Unisono più che diminuito, ch'è quanto dire da un B molle più grande dei consueti. Se per esempio DE differiscono per una Seconda maggiore, la stessa differenza passerà pure fra D♯E♯, essendo affette ambe le lettere dall'Unisono più che superfluo.

Cinque Seconde maggiori ce le somministra il Sistema Diatonico, ed altrettante il Cromatico. Tutte stanno di mezzo fra i due Tuoni, minore $\frac{10}{9}$, maggiore $\frac{9}{8}$, accostandosi per altro notabilmente più a questo che a quello. L'ottimo temperamento agguaglia la sua Seconda maggiore a $\frac{10}{9} + 394286$, o a $\frac{9}{8}$ [illegible]. La mia inuguale partecipazione accosta le Seconde maggiori diatoniche alquanto più al Tuono maggiore, determinandole uguali a $\frac{9}{8} - 19041$. Si dee ciò comportare pel motivo di poter usare i comuni stromenti in figura di generali. Le Seconde maggiori cromatiche si avvicinano via più alla maggiore $\frac{9}{8}$, cioè EF♯, B♭C per 04506, BC♯, F♯G♯, E♭F per 09012. Si osservi, che fra le Seconde maggiori cromatiche, le meglio accordate sono le due EF♯, B♭C contigue alle diatoniche A B, F G.

Abbiamo

Abbiamo già stabilito (Lib. 3. Cap. 1. § 7.), che il vero esponente della Nona dissonanza aggiunta all'accompagnamento consonante si è il $\frac{9}{4}$. equisono ai $\frac{9}{8}$, da cui differisca per una Ottava. Ora calando, o crescendo per la stessa quantità questi intervalli, che differiscono per l'Ottava semplice, o replicata, il maggior divario, che si addossi alle dieci None maggiori, non ascende che a 19041., quantità minima rispettivamente ad una ragione, in cui trova luogo il numero superiore 9. La nominata dissonanza si riferisca alla Decima maggiore, uno de' suoni dell'accompagnamento consonante per Terza maggiore, nella Seconda $\frac{10}{9}$. La più grande alterazione che ricade sopra le dieci Seconde maggiori, che si considerano in riguardo al rapporto $\frac{10}{9}$, si è 43921, la quale cagionerebbe nell'orecchio quella stessa impressione, che produrrebbe una consonanza imperfetta modificata per 14640., quantità che di poco supera la quarta parte del Comma. Le Seconde maggiori diatoniche sono le più atte ad essersi in figura dell'uno, e dell'altro esponente $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$; imperciocchè le differenze $\frac{9}{8}$ - 19041., $\frac{10}{9}$ + 34909. sono le meglio compartite, e si accostano più delle altre alla egualità.

Rimangono da esaminarsi le due Seconde semisuperflue A♭B♭ = G♯A♯, C♯D♯ = D♭E♭, ciascuna delle quali ricava una doppia espressione, secondo che si muta nome piuttosto ad un tasto che all'altro. Stanno esse di mezzo fra due rapporti $\frac{9}{8}$, $\frac{8}{7}$, crescendo sopra quello per 14331., e calando da questo per 50063. Le nostre Seconde si allontanano dal Tuono medio dell'ottima partecipazione per 41452., dal Tuono medio diatonico del mio ineguale temperamento per 37372., approssimandosi conseguentemente alquanto meno alla ragione $\frac{8}{7}$ che ai mentovati due Tuoni medj. Notabile assai è la differenza fra la Seconda, di cui parliamo, ed il Tuono minore $\frac{10}{9}$, sopra il quale crescono per 72241. Se la Seconda semisuperflua si

adoprano

adoprano come passi di melodia, che si muovono da
un intervallo all' altro, cagionano un' alterazione e=
narmonica in quello intervallo, in cui un tasto ritiene
il proprio nome, e l'altro lo muta. Utata infigura
dalla ragione $\frac{9}{8}$, per cui si fa transito dalla Quarta
alla Quinta, non producono salvo che o in quella l'
diminuzione, o in questa l'accrescimento sopra no=
tato (§ 7.) 2 3 3 4 5 [illegible]. Ciò interviene nella sola Quinta
$G^{\sharp} D^{\sharp} = A^{b} E^{b}$, e nella Quarta, suo compimento all'
Ottava $D^{\sharp} G^{\sharp} = E^{b} A^{b}$. Ne nascono dalle modifica=
zioni enarmoniche molto maggiori, qualora si vo=
glia che le nostre Seconde semisuperflue rappresen=
tino la ragione $\frac{10}{9}$, differenza fra la Quinta e la Sesta
maggiore, fra la Terza minore e la Quarta. Osserve=
remo (§ 24.) che tre Terze minori calano dal rapporto
$\frac{6}{5}$ per 67 a 661., ed altrettante Seste maggiori loro
compimenti all' Ottava crescono sopra il rapporto $\frac{5}{3}$
per la stessa misura. Anche nell' armonia le due
Seconde semisuperflue vengono più volontieri ad uso
come differenza fra l' Ottava e la Nona espressa dalla
ragione $\frac{9}{8}$, che come differenza fra la Nona e la De=
cima maggiore espressa dalla ragione $\frac{10}{9}$. Il più
accomodato aspetto, che possano prendere le mento=
vate Seconde, si è di Settime minori riversate, o
siano di differenza fra la Settima minore e l' Ottava.
Ho fatto vedere (Lib. 3. Cap. 1. § 7.), che le Settime mi=
nori intanto godono dei privilegi concessi loro dal Con=
trappunto, in quanto che si discostano dal rapporto
semplice $\frac{7}{4}$ solamente per un elemento enarmoni=
co. Ora dalla frazione $\frac{7}{4}$ il riversamento o compimen=
to all' Ottava essendo $\frac{8}{7}$, e questa veniva rappre=
sentata dalle Seconde maggiori adoprate in qualità
di Settime minori riversate. Le due Seconde semi=
superflue dal mio ineguale temperamento non rap=
presentano solo, ma abbracciano con sufficiente ap=
prossimazione il rapporto $\frac{8}{7}$, da cui si levascono per
500 63. Una tale differenza opera sul sensorio
quella stessa impressione, che verrebbe prodotta dalla
differenza [illegible] in riguardo ad una consonan=
za imperfetta. Osservammo (§ 7.), che la Terza

realmente

realmente minore G# B cala dalla sua uguale partecipazione per 34905. Alla ragione $\frac{8}{7}$ si adatta bene la denominazione di Seconda semisuperflua essendo media fra i due rapporti $\frac{9}{8}$ Seconda maggiore, $\frac{7}{6}$ Seconda superflua. Mi sono espresso col linguaggio comune, quando ho detto, che le nostre due Seconde prendono l'aspetto di Settima minori rivoltate, o sia di differenza fra la Settima minore e l'Ottava. Parlando con più precisione doveva dire, che esse molto convenientemente si adoprano in qualità di Settima semidiminuita rivoltata, o come differenza fra la Settima semidiminuita, e l'Ottava. La Settima semidiminuita, e la Seconda semisuperflua loro compimento all'Ottava sono quelle, che negli usuali stromenti abbracciano le ragioni $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{7}$.

§. 10. Tutto quello, che ho detto intorno il vario temperamento delle Seconde maggiori, si può interamente applicare alle Settime minori loro compimenti all'Ottava con questo solo divario, che se una Seconda maggiore cala, o cresce paragonata con un dato rapporto; la corrispondente Settima minore tutto al rovescio cresce, o cala posta al confronto col rapporto compimento all'Ottava del dato. Le dieci Settime realmente minori, siccome mezze dia fra le due ragioni $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$ si adoprano assai congruamente come derivazioni dello accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Nona. 5 : 9 è quella proporzione, che passa fra la Terza maggiore e la Nona; 9 : 16 quella proporzione, che passa fra la Nona, e la Doppia Ottava, la quale con appropriato nome si può chiamare Nona rovesciata, siccome altrove (Lib. 3. Cap. 1. §. 6.) ho diffusamente spiegato. Differendo le nostre dieci Settime dal rapporto $\frac{7}{4}$ proprio di quella dissonanza fondamentale, che comunemente appellasi Settima minore, al più per 47435., almeno per 76423., si usano sotto tale aspetto in grazia della rappresentanza enarmonica, che serbano della ragione $\frac{7}{4}$.

Passo

Passo alle due Settime semidiminuite, le quali rappresentano enarmonicamente la proporzione $\frac{9}{5}$, da cui decrescono per 2 a a 81. Stando questa di mezzo fra i due rapporti $\frac{16}{9}$, $\frac{7}{4}$, calando dal primo per 114331, e superando il secondo per 50063., e però in figura di entrambi con esattezza conveniente vengono ad uso. Se si ascolteranno con attenzione le due Settime semidiminuite considerate come solitarie, e non connesse col Tuono, a cui appartengono $E^b D^b = D^\# C^\#$, $B^b A^b = A^\# G^\#$, si udirà un'armonia più chiara e concorde di quella, che viene prodotta dalle Settime minori. Le dodici Settime appellate tutte comunemente minori, qualora si introducono nel Contrappunto in qualità di Dissonanze fondamentali, risvegliano l'idea della ragione $\frac{7}{4}$, alla quale quanto più si accostano, tanto meno per se stesse pungon l'orecchio. Egli è per altro vero, che la maggior perfezione delle mentovate due Settime cagiona in alcune consonanze delle alterazioni enarmoniche; e quindi nei Tuoni migliori, in grazia dell'esattezza delle consonanze, le Settime minori si determinano crescenti per un elemento enarmonico sopra il rapporto $\frac{7}{4}$, ed in tal guisa il senso le ascolta come giuste; perchè così le vuole la scala del Modo generata da tre consonanti accompagnamenti. Veggasi ciò che ho scritto in tale proposito Lib. 3. Cap. 1. §5. Le Settime semidiminuite, frattanto introducono nei Tuoni, ai quali appartengono, un certo particolar carattere, che serve mirabilmente per esprimere colla Musica alcuni affetti, come a suo luogo (Cap. 6. §31.) mi ingegnerò di spiegare. Intanto mi giova di non trascurare una notabile proprietà, che ravvisasi nel temperamento del Tuono E^b per Terza maggiore. In detto temperamento si tiene un certo proporzionato e della Quarta $E^b A^b$ $\left|\frac{4}{3}\right|$ e della Settima semidiminuita $B^b A^b$ $\left|\frac{7}{4}\right|$, che si suppone aggiunta all'accompagnamento consonante della quinta corda B^b. Alla lettera A^b competerebbero

bero

bero due suoni, uno più grave considerandola come Settima di B♭, l'altro più acuto considerandola come Quarta di E♭, e la differenza consiste nel Diesis enarmonico $\frac{64}{63}$. Fra questi suoni il mio ineguale temperamento ne colloca uno di mezzo, che possa far la figura di ambedue, con tale artifizio, che le alterazioni dalla Quarta E♭A♭ $= \frac{4}{3} - 0,$ 2 3 3'4-5'', dalla Settima semidiminuita B♭A♭ $= \frac{7}{4} + 5'00613$ siano prossimamente proporzionali alla semplicità di essi rapporti, o sia ai numeri impari 3. 7; e producano nell'orecchio pari impressione.

Serie di Terza diminuita. — Serie di Sesta superflua.

D F♭	9/8 8/7	− 19041 − 67435
A C♭	9/8 8/7	− 19041 − 67435
E G♭	9/8 8/7	− 14535 − 42929
B D♭	9/8 8/7	− 10029 − 75423
F♯ A♭	9/8 8/7	− 10029 − 76423
C♯ E♭	8/7	− 50063
G♯ B♭	8/7	− 50063
D♯ F	9/8 8/7	− 10029 − 74423
A♯ C	9/8 8/7	− 14535 − 62929
E♯ G	9/8 8/7	− 19041 − 67435
B♯ D	9/8 8/7	− 19041 − 67435
F♯♯ A	9/8 8/7	− 19041 − 67435
C♯♯ E	9/8 8/7	− 19041 − 67435
G♯♯ B	9/8 8/7	− 19041 − 67435
D♯♯ F♯	9/8 8/7	− 14535 − 62929
A♯♯ C♯	9/8 8/7	− 10029 − 74423

F♭ D	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
C♭ A	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
G♭ E	16/9 7/4	+ 14535 + 62929
D♭ B	16/9 7/4	+ 10029 + 74423
A♭ F♯	16/9 7/4	+ 10029 + 74423
E♭ C♯	7/4	+ 50063
B♭ G♯	7/4	+ 59063
F D♯	16/9 7/4	+ 10029 + 74423
C A♯	16/9 7/4	+ 14535 + 62929
G E♯	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
D B♯	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
A F♯♯	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
E C♯♯	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
B G♯♯	16/9 7/4	+ 19041 + 67435
F♯ D♯♯	16/9 7/4	+ 14535 + 62929
C♯ A♯♯	16/9 7/4	+ 10029 + 74423

S'av: La Terza diminuita, e la Sesta superflua sono intervalli artifizialmente spuntati con Tuoni per Terza minore. Si ritrovano quella fra la quinta seconda artifiziale e la sesta naturale ne'

altresi

altresì fra la settima e la nona corda ambe artifiziali dai detti Tuoni; avendo queste luogo per conseguenza fra la sesta corda naturale, e l'undecima artifiziale, fra la seconda corda e la settima tutte e due artifiziali. Considerata la Terza diminuita in qualità di armonia, o di passi fondamentali di melodia, accettano come a suo luogo abbiamo veduto (Cap. 3. §. 21.) il rapporto $\frac{8}{7}$, il compimento all'Ottava del quale, cioè $\frac{7}{4}$, si appropria alla Sesta superflua. Nei comuni stromenti da tasto non si trovano rigorosamente parlando salvo che due Terze diminuite $C^{\sharp}E^{\flat}$, $G^{\sharp}B^{\flat}$, ed altrettante Seste superflue $E^{\flat}C^{\sharp}$, $B^{\flat}G^{\sharp}$. Ciò viene manifestamente indicato dal conservarsi in queste ad ambo i tasti il proprio nome, e dal cangiamento, che introducono tutte l'altre dieci per cadauna specie, nella denominazione di un tasto. Le nostre due coppie di Terze diminuite, e di Seste superflue abbrevieranno i convenienti rapporti $\frac{8}{7}$, $\frac{7}{4}$ colla differenza $\frac{1}{2}$ 500,63., la quale conforme non ha molto ho notato (§ 19.) genera nell'orecchio minor impressione di quella, che viene cagionata dal divario 36905., da cui è affetta la Terza minore $G^{\sharp}B$. Deve tollerarsi la differenza 500,63. pel motivo di poter usare le mentovate due Terze diminuite in figura di Seconde maggiori $D^{\flat}E^{\flat} = C^{\sharp}D^{\sharp}$, $A^{\flat}B^{\flat} = G^{\sharp}A^{\sharp}$, ed acciocchè aggiunta quella al di sopra della Quarta $A^{\flat}D^{\flat} = G^{\sharp}C^{\sharp}$, e questa al di sotto della Quarta $B^{\flat}E^{\flat} = A^{\sharp}D^{\sharp}$, ne risulti in ambo i casi la Quinta $A^{\flat}E^{\flat} = G^{\sharp}D^{\sharp}$ non più aumentata che per 23345.

Le rimanenti dieci Terze chiamate volgarmente diminuite calano dalla ragione $\frac{8}{7}$ per un elemento inarmonico, il quale almeno si uguaglia a 76423. al più a 47435; e quindi parlando con precisione dovrebbero esser chiamate, più che diminuite. Per la contraria ragione i loro compimenti all'Ottava, detti volgarmente Seste superflue, amerebbero di essere denominati Seste più che superflue; perchè cioè crescono sopra la ragione $\frac{7}{4}$ per un elemento anarmonico. La Terza più che diminuita ammette con molta esattezza la ragione $\frac{9}{8}$ propria della

Seconda

Seconda maggiore; e così pure la Sesta più che super-
flua la ragione $\frac{10}{9}$ propria della Settima minore. Per
la qual cosa la Terza più che diminuita e la Seconda
maggiore; la Sesta più che superflua, e la Settima
minore si uniscono a coppia a coppia nel valore me-
desimo. Non altrimenti lo stesso rapporto viene ac-
cettato dalla Terza diminuita, e dalla Seconda semi-
superflua; dalla Sesta superflua, e dalla Settima se-
midiminuita, come chiaramente deducesi dalle cose
dette nel presente, e nei due precedenti paragrafi.

19. e 20.

Le due coppie di Terze diminuite $C\sharp E\flat$, $G\sharp B\flat$,
di Seste superflue $E\flat C\sharp$, $B\flat G\sharp$ spettano armonicamen-
te per metà al Tuono G, e per l'altra metà al Tuono
D con Terza minore, i quali per questo capo sono più
perfetti degli altri Tuoni di simil natura. Ascenden-
do per Quinta, ci si affaccia primieramente il Tuono
A, il quale si appropria la Terza più che diminuita
$D\sharp 7$, e la Sesta più che superflua $7 D\sharp$. Le ultime
due mentovate Terza e Sesta si veggono modificate
dall'elemento enarmonico 7 3 6 4 2 3. Al Tuono E
competono la Terza più che diminuita $A\sharp C$, e la
Sesta più che superflua $C A\sharp$, che restano affette dall'
elemento enarmonico 7 8 2 9 2 9. maggiore del pre-
cedente per la differenza 0 4 5 0 6 1. La Tavola sug-
gerirà a chi legge il restante senza che più m'inol-
tri, e mostrerà facilmente a quali Tuoni apparten-
gano le Terze e le Seste colle loro alterazioni, i quali
Tuoni si trovano o seguitando ad ascendere per Quin-
te, o pure discendendo per Quinte, o con equivalenza
ascendendo per Quarta, dato principio dalla lettera
G. Avverto solo, che le modificazioni enarmoniche
della nostra Terza, e Sesta traggono l'origine o dall'
accrescimento, o dalla diminuzione di un suono;
secondo che essi intervalli convengono a Tuoni, i qua-
li si incontrano o ascendendo, o discendendo per Quin-
te: il che, come vedremo, produce nel sensorio di-
verso effetto. Per esempio le due Terze $A\sharp C$, $7\sharp A\flat$
sono più che diminuite, quella per l'accrescimento
del suono $A\sharp$, e questa per decrescimento del suono $A\flat$

Nelle

Nella Terza e nella Sesta, di cui parliamo, si aumenta il piccante per doppia ragione; e perchè adoprandosi come rappresentanti le ragioni $\frac{8}{7}$, $\frac{7}{4}$, si scoprono alterate; e perchè ricavano le ragioni $\frac{9}{8}$, $\frac{16}{9}$ più composte dalle loro proprie $\frac{8}{7}$, $\frac{7}{4}$.

Sesta di Seconda superflua.

F♭ G	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 96956 − 25388	
C♭ D	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 96956 − 25388	
G♭ A	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 92450 − 29894	
D♭ E	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 87944 − 34400	
A♭ B	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 83438 − 38906	
E♭ F♯	$\frac{7}{6}$	+ 55078	
B♭ C♯	$\frac{7}{6}$	+ 55078	
F G♯	$\frac{7}{6}$	+ 55078	
C D♯	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 87944 − 34400	
G A♯	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 92450 − 29894	
D E♯	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 96956 − 25388	
A B♯	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 96956 − 25388	
E F𝄪	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 96956 − 25288	
B C𝄪	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 96956 − 25388	
F♯ G𝄪	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 92450 − 29894	
C♯ D𝄪	$\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$	+ 87944 − 34400	

Sesta di Settima diminuita.

G F♭	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 96956 + 25388
D C♭	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 96956 + 25388
A G♭	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	+ 92450 + 29894
E D♭	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 87944 + 34400
B A♭	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 83438 + 38906
F♯ E♭	$\frac{12}{7}$	− 55078
C♯ B♭	$\frac{12}{7}$	− 55078
G♯ F	$\frac{12}{7}$	− 55078
D♯ C	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 87944 + 34400
A♯ G	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 92450 + 29894
E♯ D	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 96956 + 25388
B♯ A	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 96956 + 25388
F𝄪 E	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 96956 + 25388
C𝄪 B	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 96956 + 25388
G𝄪 F♯	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 92450 + 29894
D𝄪 C♯	$\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$	− 87944 + 34400

Sono la Seconda superflua, e la Settima diminuita, rapporti proprj del Genere Cromatico, e vengono ad uso ne' Tuoni per Terza minore. Hanno luogo la Seconda superflua fra la terza corda naturale, e la quarta artificiale, fra la sesta corda naturale, e la settima artificiale; restando conseguentemente compresa la Settima diminuita loro complemento all'Ottava dalla corda quarta artificiale alla decima naturale, settima artificiale e decimaterza naturale. Negli Organi, e ne' Gravicembali si contano tre sole Seconde superflue propriamente dette $E^b F^\sharp$, $B^b C^\sharp$, $F G^\sharp$, ed un pari numero di Settime diminuite $F^\sharp E^b$, $C^\sharp B^b$, $G^\sharp F$. Abbracciano esse i loro convenienti rapporti $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$ colla differenza $\pm$ 55074. che sono prossimamente proporzionali a quella della Quinta $A^b E^b = G^\sharp D^\sharp = \frac{3}{2} + 12345$, e della Terza minore $G^\sharp B = \frac{6}{5} - 36905$. I notati divarj $\pm$ 55074. meritano di essere comportati, acciocchè usate le Seconde superflue in qualità di Terze minori, e le Settime diminuite in qualità di Seste maggiori, non riescano quelle troppo calanti, e queste troppo crescenti; di maniera che malamente rappresentino le loro competenti ragioni $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{3}$.

I rimanenti intervalli, nove per cadauna specie, che ne' nostri strumenti si adoprano come Seconde superflue, e come Settime diminuite, sono realmente Terze minori, e Seste maggiori, che sortito nome ad un tasto, e lasciata la propria figura, ne assumono una straniera. Modificando i detti intervalli le loro proporzioni $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$, la prima coll'aumento, e la seconda colla diminuzione di un elemento enarmonico, il quale almeno si agguaglia a 67944., al più a 90951., vogliono propriamente chiamarsi Seconde più che superflue, Settime più che diminuite. Cominciando dalla Seconda superflua $F G^\sharp$, dalla Settima diminuita $G^\sharp F$, ed ascendendo per Quinte, si incontrano le Seconde, e le Settime per esempio $C D^\sharp$, $G A^\sharp$; $D^\sharp C$, $A^\sharp G$, che divengono più che superflue, più che diminuite per l'accrescimento enarmonico

di

d'un suono, ch'è l'acuto nell'una, il grave nell'altra. Tutto all'opposto discendendo per Quinta, dato principio dalla Seconda superflua C♭ Z♯, dalla Settima diminuita Z♯ C♭, ci rappresentano Seconda, e Settima per esempio A♭ B, D♭ C; B A♭, C D♭ resa più che superflua, più che diminuita dalla scambievole armonicamente un suono, ch'è l'inferiore in riguardo a quella, il superiore in riguardo a questa. Per ben comprendere il diverso effetto, che producono nel sensorio le notate semisuperflue, e semidiminuite, che con maniere contraria si ottengono, metto sotto gli occhi di chi legge i due accompagnamenti D♯ Z♯ A C; B D F A♭ volgarmente chiamati di Terza minore, Quinta minore, e Settima ~~anche~~ diminuita, i quali frequentissimamente si adattano a D♯, B, settima corda artificiali dei Tuoni per Terza minore C, C. Tira il primo accompagnamento l'origine da quello D Z♯ A C di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore; in cui alla corda naturale D si sostituisca l'artificiale D♯, la quale cresce soverchiamente sopra la naturale per l'Unisono più che superfluo eguale ad un Semitono maggiore. Un tale accrescimento altera l'accordo D♯ Z♯ A, che si adopra nella rappresentanza di consonante, il quale dovendo essere di Terza minore, e Quinta minore ~~diminuita~~, diviene di Terza semidiminuita, e Quinta più semidiminuita. Conseguentemente dall'orecchio l'accrescimento armonico della base D♯, giudica conseguentemente alterata anche la Settima D♯ C, la quale alterazione per altro viene resa più inutile dall'accettare essa Settima l'elegante proporzione $\frac{5}{3}$. Nasce l'accompagnamento B D F A♭ dal surrogare la corda artificiale B alla naturale B♭ nell'accompagnamento B♭ D F A♭ di Terza maggiore, Quinta, e Settima semidiminuita, il quale, come a suo luogo ho notato (§ 20.) appaga per se stesso più il senso di quello di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Oltre a ciò l'accompagnamento B D F, che in qualità di

consonante

consonante si pone in uso, e come lo vuole il Contrappunto di Terza minore o Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Settima più che diminuita B A♭ abbraccia il rapporto semplice $\frac{5}{3}$. Il paragone dei due accompagnamenti D♯ F♯ A C, B D F A♭ basterà per far manifestamente capire quanto la Settima, che diviene più che diminuita per lo scemamento enarmonico del suono superiore, debba riuscire più unita all'orecchio dell'altra, che diviene tale per l'accrescimento enarmonico del suono inferiore.

Al Tuono G per Terza minore appartengono le due coppie di Seconde superflue, e di Settime diminuite E♭ F♯, B♭ C♯; F♯ E♭, C♯ B♭; e le due altre B♭ C♯, F G♯; C♯ B♭, G♯ F al Tuono D, ch'è una Quinta più acuta del Tuono G. Seguitando a salire per intervalli di Quinta, il Tuono A si appropria oltre la Seconda superflua F G♯, e la Settima diminuita G♯ F, anche la Seconda più che superflua C D♯, e la Settima più che diminuita D♯ C. Proseguendo con tal ordine, spettano le Seconde più che superflue, e le Settime più che diminuite, cioè C D♯, G A♯; D♯ C, A♯ G al Tuono E: G A♯, D E♯; A♯ G, E♯ D al Tuono B: D E♯, A B♯; E♯ D, B♯ A al Tuono F♯ ecc. Di più giacchè al Tuono G si adattano le Seconde superflue E♭ F♯, B♭ C♯, le Settime diminuite F♯ E♭, C♯ B♭; discendendo per una Quinta, il Tuono C riconoscerà per sue la Seconda superflua E♭ F♯, la Settima diminuita F♯ E♭, la Seconda più che superflua A♭ B, la Settima più che diminuita B A♭. Continuando a discender per Quinta impareremo, che appartengono le Seconde più che superflue, e le Settime più che diminuite, vale a dire A♭ B, D♭ E; B A♭, E D♭ al Tuono F; D♭ E, G♭ A; E D♭, A G♭ al Tuono B♭: G♭ A, C♭ D; A G♭, D C♭ al Tuono E♭ ecc.

Seria

Serie di Terze minori.

D♭ F♭	6/5	− 34400
A♭ C♭	6/5	− 34906
E♭ G♭	7/6 6/5	+ 55074 − 67266
B♭ D♭	7/6 6/5	+ 55074 − 67266
F A♭	7/6 6/5	+ 55074 − 67266
C E♭	6/5	− 34400
G B♭	6/5	− 29494
D F	6/5	− 25344
A C	6/5	− 25344
E G	6/5	− 25344
B D	6/5	− 25344
F♯ A	6/5	− 29494
C♯ E	6/5	− 34400
G♯ B	6/5	− 34906
D♯ F♯	7/6 6/5	+ 55074 − 67266
A♯ C♯	7/6 6/5	+ 55074 − 67266
E♯ G♯	7/6 6/5	+ 55074 − 67266
B♯ D♯	6/5	− 34400
F𝄪 A♯	6/5	− 29494

Serie di Seste maggiori.

F♭ D♭	5/3	+ 34400
C♭ A♭	5/3	+ 34906
G♭ E♭	12/7 5/3	− 55074 + 67266
D♭ B♭	12/7 5/3	− 55074 + 67266
A♭ F	12/7 5/3	− 55074 + 67266
E♭ C	5/3	+ 34400
B♭ G	5/3	+ 29494
F D	5/3	+ 25344
C A	5/3	+ 25344
G E	5/3	+ 25344
D B	5/3	+ 25344
A F♯	5/3	+ 29494
E C♯	5/3	+ 34400
B G♯	5/3	+ 34906
F♯ D♯	12/7 5/3	− 55074 + 67266
C♯ A♯	12/7 5/3	− 55074 + 67266
G♯ E♯	12/7 5/3	− 55074 + 67266
D♯ B♯	5/3	+ 34400
A♯ F𝄪	5/3	+ 29494

§ 23. Nove sono le Terze realmente minori de=
gli stromenti da tasto, ed altrettante le Seste realmente
maggiori. Di ciascuna specie se ne contano quattro dia
toniche, e cinque cromatiche. Calano le Terze minori
Diatoniche, e conseguentemente crescono le Seste mag=
giori loro compimenti all'Ottava per 25:344. giusto la
mia terza partecipazione: La modificazione delle Ter=
ze minori, e delle Seste maggiori cromatiche va diven=
nendo alquanto più grande, secondo che si discostano
dalle Terze minori, dalle Seste maggiori diatoniche.
Le Terze minori, e le Seste maggiori cromatiche sono
alterate più delle diatoniche per le infrascritte differenze,
cioè G B♭, F♯A; B♭G, A F♯ per 0 45:061. C E♭, C♯E;
E♭C, E C♯ per 0 90:12. G♯B; B G♯ per 135:146. Aven=
do luogo nelle Terze minori, e nelle Seste maggiori cro-
matiche un B molle, calano quelle, e crescono queste
più delle diatoniche pel motivo che i B molli, come trat=
tando dei Semituoni minori ho avvertito (§16.), de=
crescono un po' più di quello succederebbe, se anche ai tasti
neri si accomunasse il temperamento dei tasti bianchi.
Tutto a rovescio se nelle Terze minori, e nelle Seste mag=
giori cromatiche c'entra un Diesis; i minoramenti delle
prime, e gli accrescimenti delle altre superano quelli del=
le Diatoniche; perchè i Diesis si accordano alquanto più
acuti di quello che richiederebbe il temperamento dei
tasti bianchi, se si estendesse anche ai neri. Tratterò
nel Capitolo sesto §4. dei varj caratteri della Terza mi=
nore, e della Sesta maggiore. Vediamo per modo di
esempio, che la Terza minore è molle negli accompa=
gnamenti fondamentali di Terza minore e Quinta,
e che la Sesta maggiore riesca tranquilla negli accompa=
gnamenti di Quarta e Sesta maggiore derivato dal
fondamentale di Terza maggiore e Quinta. In sì fatti
incontri i B molli rendono le Terze minori più pate=
tiche, e le Seste maggiori più serie delle diatoniche;
laddove i Diesis diminuiscono il patetico delle Terze
minori, ed aumentano l'allegria delle Seste maggiori,
la quale in riguardo alla Sesta maggiore B G♯ comin=
cia a passare in isfacciataggine. Rivolgendomi ai Tuoni
per Terza minore per dare un saggio della perfetta

corrispondenza

corrispondenza fra la teorica, e l'esperienza; quale o=recchio perito non sente il Tuono G alquanto più pate=tico del Tuono D, e questo alquanto più patetico del Tuono A? Chi non discerne altresì, che i Tuoni E, B, F#, C# vanno diventando a grado a grado meno pate=tici, e più vivaci? Osserveremo nel citato Capitolo il loro bellissimo uso a cagione di imitare colla Musica i varj caratteri, e i varj affetti delle composizioni po=etiche ec. ... §.

... § 24. La vera Terza $E^{b} G^{b} = D^{\#} F^{\#}$, $B^{b} D^{b} = A^{\#} C^{\#}$, $F A^{b} = E^{\#} G^{\#}$ chiamata comunemente minore merita il titolo di semidiminuita, siccome al contrario le vere Seste loro compimenti all'Ottava $G^{b} E^{b} = F^{\#} D^{\#}$, $D^{b} B^{b} = C^{\#} A^{\#}$, $A^{b} F = G^{\#} E^{\#}$ chiamate comunemente maggiori meritano il titolo di semisuperflua; perchè quella calano dal rapporto $\frac{6}{5}$, e queste superano il rapporto $\frac{5}{3}$ per la differenza 672 6 60.., che prossimamente s'eguaglia al più piccolo Diesis enarmonico $\frac{64}{63}$ = 6 6 3 9 X. Le predette Terze e Seste s'avvicinano ai rapporti $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$ mediante la differenza ± 2 5 5 0 7 8., che sono prossima=mente proporzionali a quella della Quinta $A^{b} E^{b} = G^{\#} D^{\#}$ $= \frac{3}{2} + 2\,3\,3\,4\,5$, della Terza minore $G^{\#} B = \frac{6}{5} - 3\,4\,9\,0\,5$. La Terza semidiminuita, e la Sesta semisuperflua ~~sono~~ considerate relativamente alle ragioni $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$ propria=mente parlando altro non sono, salvo che la differenza fra la Quinta e la Settima semidiminuita, fra la Settima semidiminuita e la Duodecima. E giacchè la Settima minore gode dei suoi privilegi, perchè si adopra come rappresentante il rapporto $\frac{7}{4}$ proprio della Settima semidiminuita; ne segue che la Terza minore diffe=renza fra la Quinta e la Settima minore, la Sesta mag=giore differenza fra la Settima minore e la Duodecima si usano come rappresentanti le ragioni $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$. Egli è ora molto importante, che il Lettore capisca bene l'indole delle frazioni $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$ considerate in figura di Terza e di Sesta. Vuole la più squisita armonia, che le nostre Terze e Seste siano vere semidiminuite e semi=superflue per lo scemamento enarmonico di un suono, che è il superiore in riguardo a quelle, l'inferiore in riguardo a queste; il che interviene nelle espressioni

dai

dei detti intervalli, in cui hanno luogo i B molli. Si pongano al paragone i due accordi chiamati comunemente di Quinta e Settima minore $E^{\flat}\,B^{\flat}\,D^{\flat}$, $G^{\sharp}\,D^{\sharp}\,F^{\sharp}$, e si osserverà, che essendo divenuta semidiminuita la Terza $B^{\flat}\,D^{\flat}$ per lo scemamento del suono $D^{\flat}$; la Quinta $E^{\flat}\,B^{\flat}$ resta intatta, e la Settima $E^{\flat}\,D^{\flat}$ si accosta al suo privilegiato esponente $\frac{7}{4}$. Nascendo tutto al contrario la semidiminuzione della Terza $D^{\sharp}\,F^{\sharp}$ dallo accrescimento enarmonico del suono $D^{\sharp}$, si sconcerta la Quinta $G^{\sharp}\,D^{\sharp}$ senza recare verun benefizio alla Settima $G^{\sharp}\,F^{\sharp}$.

Che se la nominata Terza e Sesta si usaranno nelle musiche composizioni in qualità di consonanza, in tal caso si porranno in uso come rappresentanti le ragioni $\frac{6}{5}$, e $\frac{5}{3}$, le quali il sensorio conoscerà alterate, essendo per altro resa l'alterazione più mite dallo approssimarsi i nostri intervalli alle ragioni semiconsonanti $\frac{7}{6}$, $\frac{12}{7}$. Richiedendo il Tuono, che la Terza e Sesta, di cui parliamo, si segnino con B molli, l'orecchio attribuirà le loro semidiminuzioni, e semisuperfluità alla minorazione enarmonica di un suono, la quale farà sì che per esempio la Terza semidiminuita fondamentali riescano flebili, e che la Sesta semisuperflua nelli accompagnamenti di Quarta e Sesta semisuperflua si facciano sentire meno tranquilla e più seria della Sesta maggiore. Ma se il Tuono dimanderà che la detta Terza e Sesta si esprimano con Diesis, si persuaderà l'udito, che le semidiminuzioni, e semisuperfluità dipendano dallo accrescimento enarmonico di un suono, il quale produrrà l'effetto, che la Terza semidiminuita nelli accompagnamento di Terza semidiminuita e Quinta si sperimentino meno molli, e che la Sesta semisuperflua nelli accompagnamento di Quarta e Sesta semisuperflua assumano di spiccatezza, e di risonanza il carattere.

Lungo sarebbe il riferire a quali Tuoni possano competere naturalmente, o artificialmente le nostre Terza e Sesta. Si contenti adunque chi legge, che io mi fermi alquanto su i tre fondamentali accompa-

gnamenti

gnamenti di Terza semidiminuita e Quinta ~~E♭ G♭ B♭~~ E♭ G♭ B♭, B♭ D♭ F, F A♭ C, i quali riuscendo molto patetici, sono di un uso mirabile nel Contrappunto. Le basi E♭, B♭, F dei tre sovrascritti accompagnamenti compongono il Sistema di melodia del Tuono B♭ volgarmente detto per Terza minore, ma che precisamente esprimendosi vuol esser chiamato per Terza Semidiminuita, trovandosi l'origine dello adattare alle tre corde E♭, B♭, F del suo Sistema di melodia gli altrettanti accompagnamenti di Terza semidiminuita e Quinta. I due Tuoni F, C, che dal comune dei Musici si credono per Terza minore, sono realmente misti, cioè a dire parte per Terza minore, e parte per Terza semidiminuita. Nel Tuono F alla corda prima F, quarta B♭ corrispondono gli accompagnamenti di Terza semidiminuita e Quinta, ed alla quinta corda C l'accompagnamento di Terza minore e Quinta. Il Tuono C non attribuisce l'accompagnamento di Terza semidiminuita e Quinta salvo che alla quarta corda F meno perfetta tra le tre componenti il Sistema di melodia, corrispondendo alle altre due prima C, e quinta G due accompagnamenti di Terza minore e Quinta. Or ecco in potestà di un Maestro di Cappella di esprimere qualunque grado di patetico col mezzo di questi tre Tuoni. Il Tuono B♭ si fa sentire sommamente miserabile e lagrimevole. Un inferior grado di mestizia si ode nel Tuono F, la quale diventa ancora più piccola e moderata nel Tuono C. Contiensi nel detto ultimo Tuono il patetico in dose così aggiustata, che piace non poco all'orecchio. Viene accresciuto l'aggradimento del Tuono E♭ per Terza maggiore, che accetta la stessa scala di esso Tuono C, e gli dà gli accompagnamenti in prestanza. La corda calante A♭ mitiga l'allegrezza propria dei Tuoni per Terza maggiore, ed introduce nel nominato Tuono dell'affettuoso.

Serie di Terze maggiori.

7♭ A♭	5/4	+ 29346
C♭ E♭	5/4 9/7	+ 62252 − 60092
G♭ B♭	5/4 9/7	+ 62252 − 60092
D♭ 7	5/4 9/7	+ 62252 − 60092
A♭ C	5/4 9/7	+ 57746 − 64594
E♭ G	5/4	+ 25076
B♭ D	5/4	+ 20374
7 A	5/4	+ 15464
C E	5/4	+ 15464
G B	5/4	+ 15464
D 7♯	5/4	+ 20374
A C♯	5/4	+ 25076
E G♯	5/4	+ 29346
B D♯	5/4 9/7	+ 62252 − 60092
7♯ A♯	5/4 9/7	+ 62252 − 60092
C♯ E♯	5/4 9/7	+ 62252 − 60092
G♯ B♯	5/4 9/7	+ 57746 − 64594
D♯ 7♯♯	5/4	+ 25076
A♯ C♯♯	5/4	+ 20374

Serie di Seste minori.

A♭ 7♭	4/5	− 29346
E♭ C♭	4/5 14/9	− 62252 + 60092
B♭ G♭	4/5 14/9	− 62252 + 60092
7 D♭	4/5 14/9	− 62252 + 60092
C A♭	4/5 14/9	− 57746 + 64594
G E♭	4/5	− 25076
D B♭	4/5	− 20374
A 7	4/5	− 15464
E C	4/5	− 15464
B G	4/5	− 15464
7♯ D	4/5	− 20374
C♯ A	4/5	− 25076
G♯ E	4/5	− 29346
D♯ B	4/5 14/9	− 62252 + 60092
A♯ 7♯	4/5 14/9	− 62252 + 60092
E♯ C♯	4/5 14/9	− 62252 + 60092
B♯ G♯	4/5 14/9	− 57746 + 64594
7♯♯ D♯	4/5	− 25076
C♯♯ A♯	4/5	− 20374

§. 25. Negli Organi, e nei Gravecembali si numerano otto Terze realmente maggiori, ed altrettante Seste realmente minori. Di ciascuna specie ne appartengono tre al Genere Diatonico, e cinque al Cromatico. Crescono le Terze maggiori diatoniche, e calano per conseguenza le Seste minori loro compimenti all'Ottava per 15 e 86, conforme richiede il mio terzo temperamento. Le alterazioni delle Terze maggiori, e delle Seste minori cromatiche diventano alquanto più grandi, secondo che si allontanano dalle Terze maggiori, e dalle Seste minori diatoniche. Le Terze maggiori, e le Seste minori cromatiche si veggono modificate più delle diatoniche per le sottoscritte differenze, cioè a dire B♭D, DF♯; DB♭, F♯D per 0 4 5 0 6..: e♭G, AC♯; Ge♭, C♯A per 0 9 0 1 2: eG♯; G♯e per 13 5 1 6. Trovandosi nelle Terze maggiori e nelle Seste minori cromatiche un B molle, crescono l'una, e calano l'altra più delle diatoniche, a cagione che i B molli sono un po' più gravi di quello si troverebbe, se ai tasti neri altresì si accomodasse il temperamento dei tasti bianchi. Tutto al contrario se nelle Terze maggiori e nelle Seste minori cromatiche ha luogo un Diesis, gli accrescimenti di quelle, e i minoramenti di queste superano i proprj delle Terze maggiori, e delle Seste minori diatoniche; perchè i Diesis si determinano alquanto più acuti di quello dimanderebbe la partecipazione dei tasti bianchi, se si rendesse comune anche ai neri. Quando parlerò (Cap. 6. § 4.) dei diversi aspetti, che in riguardo al movimento delle passioni deboli, e forti può assumere la Terza maggiore, e la Sesta minore; farò osservare, che con magnifica grazia la Terza maggiore si sente lieta nello accompagnamento perfetto di Terza maggiore e Quinta, e che la Sesta minore si sperimenta affettuosa nello accompagnamento di Quarta e Sesta minore derivato dal fondamentale di Terza minore e Quinta. In tali circostanze i B molli rendono le Terze maggiori più serie, e le Seste minori più patetiche delle diatoniche; laddove i Diesis accrescono l'allegria delle Terze maggiori, e minorano il patetico delle Seste minori. Per

Per non allungarmi soverchiamente, restringerò le mie riflessioni ai soli accompagnamenti fondamentali di Terza veramente maggiore e Quinta, facendo vedere quanto influiscano nell'indole varia dei Tuoni. Alle otto Terze maggiori corrispondono in pari numero gli accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta, e sono i seguenti. E♭ G B♭, B♭ D F, F A C, C E G, G B D, D F♯ A, A C♯ E, E G♯ B. Partecipando questi della natura delle Terze maggiori, ch'entrano nella loro formazione, i tre diatonici si sperimentano lieti e sonori; i tre cromatici con Diesis D F♯ A, A C♯ E si sentono allegri, ed E G♯ B un po' ardito e piccante. Rimangono i due cromatici con B molle, i quali contengono in se stessi maggior serietà dei diatonici. Dalle proprietà dei nostri accompagnamenti egli è facile di far passaggio a quella dei Tuoni per Terza maggiore, che di essi accompagnamenti sono composti. Il Tuono C, siccome quello ch'è formato dai tre accompagnamenti diatonici, riesce più di ogni altro chiaro e tranquillo. Progredendo dalla parte dei Diesis, il Tuono G è alquanto più spiritoso del Tuono C, avendo luogo nella sua origine l'accordo cromatico D F♯ A. Il Tuono D, che ammette nella sua formazione i due accompagnamenti D F♯ A, A C♯ E, veste il carattere dell'allegria, la quale si prova essere divenuta un poco sfacciata nel Tuono A, che consta dei tre accompagnamenti cromatici con Diesis D F♯ A, A C♯ E, E G♯ B. Discendendo verso i B molli, i due Tuoni F, B♭ contengono più gravità del Tuono C; perchè in essi ci entrano degli accompagnamenti cromatici con B molle, cioè nel primo B♭ D F, e nel secondo B♭ D F, E♭ G B♭. Paragonino i Lettori la mia teorica colla esperienza, e veggano se serva a spiegare la varietà dei Tuoni veramente per Terza maggiore, in cui i tasti tutti vi ritengono il proprio nome.

Relativamente ai Tuoni per Terza minore non voglio trascurare una importante avvertenza, ed è che adattandosi spessissimo alla loro quinta corda l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, nasce questo tanto meno brillante ed allegro, quanto

i

i Tuoni per Terza minore son più patetici. In prova di ciò presentemente si noti, che gli accompagnamenti E G♯ B, A C♯ E, D F♯ A, G B D toccano alle quinte corde dei Tuoni A, D, G, C, i quali, come abbiamo veduto nei paragrafi 23. e 24. vanno gradatamente divenendo sempre più affettuosi, e rimessi. Anche in tal elemento sarebbe a vedersi fra loro differenti i Tuoni per Terza minore.

§ 26. Le quattro Terze B D♯ = C♭ E♭, F♯ A♯ = G♭ B♭, C♯ E♯ = D♭ F, G♯ B♯ = A♭ C appellate usualmente maggiori richiedono la denominazione di semisuperflue; ed a rovescio le altrettante Seste loro complementi all'Ottava D♯ B = E♭ C♭, A♯ F♯ = B♭ G♭, E♯ C♯ = F D♭, B♯ G♯ = C A♭ appellate usualmente minori richiedono la denominazione di semidiminuite; mercè che le une superano la ragione $\frac{5}{4}$, e le altre decrescono dalla ragione $\frac{8}{5}$ per un elemento enarmonico; che al più si eguaglia a 62252., al meno a 53748. Le nominate Terze calano dal rapporto $\frac{9}{7}$, e le corrispondenti Seste crescono sopra il rapporto $\frac{14}{9}$ almeno per 60092., al più per 64594. Quindi se si bada alla assoluta differenza, stanno esse Terze e Seste quasi esattamente di mezzo fra le proporzioni $\frac{5}{4}$, $\frac{9}{7}$; $\frac{8}{5}$, $\frac{14}{9}$. Ma se si pone mente (o diremo) in riguardo alla semplicità dei sovrascritti rapporti, agevolmente si scopre, che la Terza semisuperflua e la Sesta semidiminuita si accostano più al rapporto dissonante che al consonante, e che anzi abbracciano quello con sufficiente approssimazione, producendo la differenza 60092. 64594. quella stessa impressione, che produrrebbe cagionata dalle alterazioni 20831. 21533. addossate ad una consonanza perfetta.

Considerate le Terze semisuperflue e le Seste semidiminuite in relazione ai rapporti $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$, altro veramente non sono se non se la differenza fra la Settima semidiminuita $\frac{7}{4}$ e la Nona $\frac{9}{4}$, fra la Nona $\frac{9}{4}$, e la Decimaquarta semidiminuita $\frac{7}{2}$. Noto anche qui come nel paragrafo 24., che essendo in possesso la Settima minore di moltissimi privilegi, perchè si usa come rappresentante il rapporto $\frac{7}{4}$ proprio,

della

della Settima semidiminuita; se ne deduce per legittima illazione, che la Terza maggiore differenza tra la Settima minore e la Nona, la Sesta minore differenza fra la Nona e la Decimaquarta minore si pongano in opera come rappresentanti le ragioni $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$. Paragonati insieme due consonanti fondamentali accompagnamenti colla aggiunta in un caso della Settima semidiminuita e della Nona, e nell'altro della Settima minore e della Nona, come per esempio B♭ D F A♭ C, A C♯ E G B, si sperimentava il primo più grato e concorde del secondo; perchè in quello la Terza A♭ C riceva con sufficiente precisione il rapporto $\frac{9}{7}$, ed in questo la Terza G B non giunge che a semplicemente rappresentarlo. Dilucidata bene la natura delle ragioni $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$ considerate in qualità di Terza e di Sesta, non tralascio di avvertire, ricavarsi dalla più esatta attinenza, che la nostra Terza e Sesta divengano semisuperflue e semidiminuite per lo scemamento enarmonico di un suono, che è in quella il più grave, in questa il più acuto; il che si ottiene, quando la Settima base di essa Terza, oppure la Decimaquarta suono superiore di essa Sesta in cambio di minore si trova essere semidiminuita, come di fatto succede nel primo dei sovrascritti accordi B♭ D F A♭ C. Se la Terza e la Sesta, di cui parliamo, divenissero semisuperflue e semidiminuite per l'accrescimento enarmonico della Nona suono superiore in riguardo a quella, inferiore in riguardo a questa, se ne risentirebbe un qualche discapito nell'accordatura della Nona, senza vantaggio alcuno della Settima. Interviene quanto ho detto già resta nell'accompagnamento C♯ E G♯ B D♯.

§ 23. La Terza semisuperflue pertanto, e la Sesta semidiminuita si adoprano spessissimo in figura di consonanze, ed in tal caso l'orecchio le riferisca alle ragioni $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$, che ben conosce alterate, restando punto, e ricavando poco sollievo dall'abbracciare che fanno esse Terza e Sesta i rapporti $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$, che sono prettissima dissonanza. Quindi si può vedere la ragione, per cui considerandole in qualità di consonanze offendano meno la Terza semidiminuita e la

la Sesta semisuperflua dalla Terza semisuperflua e dalla Sesta semidiminuita, quantunque la prima si allontanino qualche cosa di più dai rapporti $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$ di quello succeda nella seconda in riguardo ai rapporti $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$. Dipende ciò dall'accostarsi da quella le ragioni $\frac{7}{6}$ o $\frac{12}{7}$, che sono un non so che di mezzo fra la consonanza e la dissonanza, e da questa le ragioni $\frac{9}{5}$, $\frac{14}{9}$, che come ho testé affermato vanno messe nel numero della dissonanza. Le quattro Terze semisuperflue, e le altrettante Seste semidiminuite si veggono nella Tavola doppiamente espresse e con Diesis, e con B molli. Se il Tuono, per cui è scritta la musica composizione, richieda la segnatura con Diesis, l'udito attribuisce l'alterazione enarmonica all'accrescimento di quel suono, che corrisponde ad un tasto, in cui è seguita la mutazione del nome. Un tale accrescimento negli accordi di Terza semisuperflua e Quinta fa divenire le Terze semisuperflue sfacciate ed iraconde, e levando in buona parte alla Sesta semidiminuita negli accordi di Quarta e Sesta semidiminuita il carattere molle proprio della Sesta minore; fa loro assumere un qualche principio di ardire. Ma domandando il Tuono l'espressione per B molle, si persuade il sensorio, che la modificazione enarmonica dipenda dallo scemo di quel suono relativo ad un tasto, che il proprio nome ha cangiato. Questo abbassamento considerato nei mentovati accompagnamenti priva le Terze semisuperflue dell'indole lieta confacente alle Terze maggiori, tramutandole in patetiche, ed opera in guisa, che le Seste semidiminuite servano agli affetti tristi e lagrimevoli.

Sollevando anche qui, come nel paragrafo 24 i Lettori dal lungo tedio, che apporterebbe l'annumerazione di tutti quei Tuoni, ed accompagnamenti, ai quali possono appartenere o naturalmente, o artificialmente la Terza, e la Sesta, di cui parliamo; farò solamente qualche riflessione su i quattro accompagnamenti fondamentali di Terza semisuperflua e Quinta, ciascuno dei quali è doppiamente espresso per Diesis, e per B molle, e sono i seguenti B. D♯. F♯ = C♭ E♭ G♭

F♯ A♯ C♯

F♯ A♯ C♯ = G♭ B♭ D♭, C♯ E♯ G♯ = D♭ F A♭, G♯ B♯ D♯ = A♭ C E♭. Dando principio dall'espressioni per Diesis; considero a quali Tuoni volgarmente detti per Terza maggiore competano i quattro accompagnamenti di carattere puro e celeste. Ho già detto (§ 25.), che il Tuono A viene formato dai tre accompagnamenti con Diesis D F♯ A, A C♯ E, E G♯ B. Ascendendo per Quinte, ci si presenta primieramente il Tuono E, che ritenuti gli accompagnamenti per Terza maggiore A C♯ E, E G♯ B, adotta pure l'accompagnamento per Terza semisuperflua B D♯ F♯. Succede il Tuono B, nella cui composizione c'entrano un accordo solo E G♯ B per Terza maggiore, e due B D♯ F♯, F♯ A♯ C♯ per Terza semisuperflua. Seguono due Tuoni, che entrambi nascono da tre accompagnamenti per Terza semisuperflua, cioè a dire F♯ composto dai tre accordi B D♯ F♯, F♯ A♯ C♯, C♯ E♯ G♯, e C♯ che consta dai tre accordi F♯ A♯ C♯, C♯ E♯ G♯, G♯ B♯ D♯. Avverto che il Tuono C♯ è qualche cosa più piccante del Tuono F♯ a cagione della Quinta crescente G♯·D♯, che ha luogo nell'ultimo accompagnamento G♯ B♯ D♯. Col mezzo dei quattro descritti Tuoni E, B, F♯, C♯ può il bravo Maestro di Cappella, secondo che l'occasione il richiede, imitare i gagliardi movimenti dell'animo di qualunque grado si siano, servendosene per altro assai parcamente; perchè riescono molto pungenti ed aspri all'orecchio.

Passo all'espressioni per B molle dei nostri quattro accompagnamenti, i quali prendendo un aspetto grave e patetico, spettano ai Tuoni chiamati per Terza maggiore, che anderò con ordine numerando. Discendendo per Quinte, dato principio dal Tuono B♭, il quale è formato dai tre accompagnamenti per Terza maggiore F A C, B♭ D F, E♭ G B♭, il primo Tuono, che ci si affacci, ha per base la lettera E♭. Ha questo i nominati due accompagnamenti B♭ D F, E♭ G B♭ comuni col Tuono B♭, ed ammette in oltre l'accompagnamento A♭ C E♭ di Terza semisuperflua e Quarta. Abbiamo veduto § 20. nascere il Tuono E♭ dal tenere un canto proporzionato dalla

Quarta

Quinta E♭ A♭, e dalla Settima semidiminuita B♭ A♭. Si incontra poscia il Tuono A♭, la di cui origine dipende da tre accordi fondamentali, uno E♭ G B♭ per Terza maggiore, e due A♭ C E♭, D♭ F A♭ per Terza semisuperflua. Succedono i Tuoni D♭, G♭, tutti e due, composti da tre accompagnamenti per Terza semisuperflua, che sono A♭ C E♭; D♭ F A♭, G♭ B♭ D♭ in riguardo a quello, D♭ F A♭; G♭ B♭ D♭, C♭ E♭ G♭ in riguardo a questo. Serviranno i nominati quattro Tuoni, due per Terza semisuperflua, e due misti per esprimere colla Musica il carattere più o meno caricato di una patetica serietà.

Dai Tuoni per Terza maggiore (mi servo dell'usuale espressione) facendo transito a quelli per Terza minore, e considerando specialmente l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, che frequentissimamente si applica alla loro quinta corda; i quattro accompagnamenti per Terza semisuperflua segnati con B molli spettano alla quinta corda di Tuoni per Terza minore, che non si usano nel contrappunto, siccome quelli, che richiedono alla chiave dei B molli duplicati. Non così interviene dei quattro accompagnamenti per Terza semisuperflua segnati con Diesis. B D♯ F♯, F♯ A♯ C♯, C♯ E♯ G♯, G♯ B♯ D♯, i quali appartengono alla quinta corda degli usitati Tuoni per Terza minore E, B, F♯, C♯, che ancora per questo titolo più piccanti e risentiti divengono.

Serie di Quarta diminuita.

C F♭	5/4 9/7	+ 15464 − 106476
G C♭	5/4 9/7	+ 15464 − 106476
D G♭	5/4 9/7	+ 20374 − 101970
A D♭	5/4 9/7	+ 25074 − 97266
E♭ A♭	5/4 9/7	+ 29346 − 92954
B E♭	9/7	− 60092
F♯ B♭	9/7	− 60092
C♯ F	9/7	− 60092
G♯ C	9/7	− 64594
D♯ G	5/4 9/7	+ 25074 − 97266
A♯ D	5/4 9/7	+ 20374 − 101974
E♯ A	5/4 9/7	+ 15464 − 106476
B♯ E	5/4 9/7	+ 15464 − 106476
F2♯ B	5/4 9/7	+ 15464 − 106476
C2♯ F♯	5/4 9/7	+ 20374 − 101974
G2♯ C♯	5/4 9/7	+ 25074 − 97266
D2♯ G♯	5/4 9/7	+ 29346 − 92954

Serie di Quinta superflua.

F♭ C	8/5 14/9	− 15464 + 106476
C♭ G	8/5 14/9	− 15464 + 106476
G♭ D	8/5 14/9	− 20374 + 101970
D♭ A	8/5 14/9	− 25074 + 97266
A♭ E	8/5 14/9	− 29346 + 92954
E♭ B	14/9	+ 60092
B♭ F♯	14/9	+ 60092
F C♯	14/9	+ 60092
C G♯	14/9	+ 64594
G D♯	8/5 14/9	− 25074 + 97266
D A♯	8/5 14/9	− 20374 + 101974
A E♯	8/5 14/9	− 15464 + 106476
E B♯	8/5 14/9	− 15464 + 106476
B F2♯	8/5 14/9	− 15464 + 106476
F♯ C2♯	8/5 14/9	− 20374 + 101974
C♯ G2♯	8/5 14/9	− 25074 + 97266
G♯ D2♯	8/5 14/9	− 29346 + 92954

§ 24. La Quarta diminuita, e la Quinta superflua riconoscono la loro introduzione in Musica dalle corde artificiali del Modo per Terza minore. La dua

Quarta

Quarta diminuita, una più e l'altra meno contraria dal contrappunto, si trovano fra la settima corda artificiale e la decima naturale, fra la quarta corda artificiale e la settima naturale, essendo per conseguenza situate le Quinte superflue loro compimenti all'Ottava fra la terza corda naturale e la settima artificiale, fra la settima corda naturale e l'undecima artificiale. Contengonsi ne' comuni stromenti da tasto quattro sole Quarte diminuite realmente tali B E♭, F♯ B♭, C♯ F, G♯ C; ed altrettante Quinte superflue E♭ B, B♭ F♯, F C♯, C G♯. Accettano esse i convenienti rapporti $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$ con tollerabili differenze, fra le quali anche le più grandi = 6 4 5 9 6 il computo ce le addita a proporzione minori di quelle della Quinta A♭ E♭ = G♯ D♯ = $\frac{3}{2}$ + 2 3 3 4 5., della Terza minore G♯ B = $\frac{6}{5}$ − 3 6 9 0 5. Vogliono soffrirsi i mentovati divarj = 6 4 5 9 6., a cagione che poste in opera le Quarte diminuite in figura di Terze maggiori, le Quinte superflue in figura di Seste minori, non si sperimentino l'una troppo crescente, e l'altra troppo calante, in guisa tale che riescano mal atte a rappresentare le loro proprie ragioni $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{5}$. Gli intervalli che restano otto per caschaduna specie, i quali negli ordinarj stromenti si adoprano come Quarte diminuite, come Quinte superflue, sono veramente Terze maggiori, e Seste minori, che cangiato nome ad un tasto, ed abbandonata la loro originaria figura, una forestiera ne prendono. Alterando i mentovati intervalli le loro ragioni $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{9}$, la prima colla diminuzione, la seconda coll'accrescimento di un Diesis enarmonico, che almeno si agguaglia a 9 2 9 5 4. al più a 10 6 4 3 6., meritano d'essere propriamente chiamate Quarte più che diminuite, Quinte più che superflue.

Dato principio dalla Quarta diminuita G♯ C, dalla Quinta superflua C G♯, e montando per Quinta, si trovano Quarte e Quinte, che diventano più che diminuite, e più che superflue per l'aumentazione enarmonica di un suono, cioè il grave nelle une, l'acuto nelle altre. Tutto al rovescio discendendo

per

per Quinta cominciando dalla Quarta diminuita
B E♭, dalla Quinta superflua E♭ B, si incontrano Quar-
ta, e Quinta vera più che diminuita, e più che super-
flua dal calare enarmonicamente un suono, ch'è il
superiore in quella, l'inferiore in questa. Impara-
vamo dal Capitolo sesto Sezione che la Quarta diminuita,
e la Quinta superflua sono dotate di un carattere misto
di patetico, e di risentito. Dipende il patetico dal suo-
no acuto della Quarta diminuita, grave della Quinta
superflua; ed al contrario il risentito dal suono grave
della Quarta diminuita, acuto della Quinta super-
flua. Se le mentovate alterazioni enarmoniche nascono
dallo accrescimento di un suono, divengono per questo
motivo la Quarta più che diminuita, e la Quinta più che
superflua via più ardita e pungenti della Quarta dimi-
nuita, della Quinta superflua. Che se le dette modifi-
cazioni traggono l'origine dallo scemamento di un
suono, ne addivengono contrarj effetti, facendosi
sentire per un tale motivo la Quarta più che diminuita
e la Quinta ~~superflua~~ più che superflua più flebili
della Quarta diminuita, della Quinta superflua. Res-
tano per altro mitigate le alterazioni enarmoniche dei
nostri intervalli dallo accettar essi i rapporti semplici
$\frac{5}{4}$ proprio della Terza maggiore, $\frac{6}{5}$ proprio della
Sesta minore.

La quattro Quarte diminuite, e le altrettante
Quinte superflue convengono ai seguenti Tuoni per
Terza minore, cioè B E♭, F♯ B♭; E♭ B, B♭ F♯ al Tuono
C: F♯ B♭, C♯ F; B♭ F♯, F C♯ al Tuono G: C♯ F, G♯ C;
F C♯, C G♯ al Tuono D. Questi Tuoni compongono
una serie ascendente di Quinte, continuando la qua-
le ci si affaccia il Tuono A, che appropriatasi la Quar-
ta diminuita G♯ C, e la Quinta superflua C G♯, usa
pure la Quarta più che diminuita D♯ G, e la Quinta
più che superflua G D♯. Proseguendo a montare
per Quinte, i sottoscritti Tuoni non ammettono,
salvo che Quarte più che diminuite, e Quinte più
che superflue, appartenendo D♯ G, A♯ D; G D♯, D A♯
al Tuono E: A♯ D, E♯ A; D A♯, A E♯ al Tuono B:
E♯ A, B♯ E; A E♯, E B♯ al Tuono F♯: B♯ E, F♯♯ B;
E B♯

C.B#, B.F## al Tuono C# &c.

Giacchè al Tuono C si adattano la Quarta diminuita B C♭, F# B♭, la Quinta superflua C♭ B, B♭ F#, scendendo per una Quinta, il Tuono F riconoscerà per sua la Quarta diminuita B C♭, la Quinta superflua C♭ B, la Quarta più che diminuita C A♭, la Quinta più che superflua A♭ C. Continuando a smontare per Quinta, i Tuoni che quì sotto registro, accettano solamente Quarte più che diminuita, e Quinte più che superflua, comparando C A♭, A B♭; A♭ C, D♭ A al Tuono B♭: A D♭, D G♭; D♭ A, G♭ D al Tuono C♭: D G♭, G C♭; G♭ D, C♭ G al Tuono A♭ &c.

Serie di Quarte.

G♭	C♭	4/3	+ 09521
D♭	G♭	4/3	+ 05015
A♭	D♭	4/3	+ 05015
E♭	A♭	4/3	− 23345
B♭	E♭	4/3	+ 05015
F	B♭	4/3	+ 05015
C	F	4/3	+ 09521
G	C	4/3	+ 09521
D	G	4/3	+ 09521
A	D	4/3	+ 09521
E	A	4/3	+ 09521
B	E	4/3	+ 09521
F♯	B	4/3	+ 05015
C♯	F♯	4/3	+ 05015
G♯	C♯	4/3	+ 05015
D♯	G♯	4/3	− 23345
A♯	D♯	4/3	+ 05015
E♯	A♯	4/3	+ 05015
B♯	E♯	4/3	+ 09521

Serie di Quinte.

C♭	G♭	3/2	− 09521
G♭	D♭	3/2	− 05015
D♭	A♭	3/2	− 05015
A♭	E♭	3/2	+ 23345
E♭	B♭	3/2	− 05015
B♭	F	3/2	− 05015
F	C	3/2	− 09521
C	G	3/2	− 09521
G	D	3/2	− 09521
D	A	3/2	− 09521
A	E	3/2	− 09521
E	B	3/2	− 09521
B	F♯	3/2	− 05015
F♯	C♯	3/2	− 05015
C♯	G♯	3/2	− 05015
G♯	D♯	3/2	+ 23345
D♯	A♯	3/2	− 05015
A♯	E♯	3/2	− 05015
E♯	B♯	3/2	− 09521

§ 29. Delle dodici Quinte, per dette altrettante Quarte, che si ritrovano nei comuni stromenti, e del loro ineguale temperamento ne ho di proposito favellato nei paragrafi 3. 7. 4. Aggiungerò presentemente alcune riflessioni, che serviranno a mettere via più in chiaro l'indole varia dei Tuoni. Cominciando dalla Quarta e Quinta, che per comparire tali non hanno bisogno di cangiar nome a verun tasto, abbiamo veduto essere queste undici per ciascuna specie, sei diatoniche, tre cromatiche con Diesis, due cromatiche con B molli. Quantunque la Quarta, e la Quinta cromatiche si accostino più al giusto delle Diatoniche, ciò non ostante l'orecchio le giudica meno ben temperate; perchè la loro soverchia esattezza deteriora l'accordatura delle consonanze imperfette cromatiche. Ora procedendo il men buono temperamento delle nominate Quarte, e Quinte dall'essere o i Diesis un po troppo acuti, o i B molli un po troppo gravi; anche relativamente alla Quarta, e alla Quinta gli accrescimenti dei Diesis servono agli affetti allegri, i decrescimenti dei B molli agli affetti teneri. Assai più patente è il carattere della duodecima Quarta $E^b A^b = D^\# G^\# = \frac{4}{3} - 23345$, della duodecima Quinta $A^b E^b = G^\# D^\# = \frac{3}{2} + 23345$, le quali ammettono due differenti espressioni per B molle, e per Diesis, che traggono l'origine dal mutar nome piuttosto ad un tasto che all'altro. Se il Tuono richiede l'espressione per B molle, crede il sensorio, che la notabile alterazione delle due consonanze dipende dal decremento del suono A^b, il quale la rende patetica e malanconica. Un diversissimo effetto producono gli stessi tasti, quando il Tuono dimanda l'espressione per Diesis. Ci persuadiamo, in tal caso, che la scordatura abbia origine dall'accrescimento del suono $D^\#$; e questo basta perchè la detta Quarta, e Quinta precanti e vivaci si sperimentino.

Deducesi dalla cosa detta (Lib. 1. Cap. 4. §§ 9.), che dovrà la corda settima del Tuono per Terza maggiore, la corda seconda del Tuono per Terza minore, alle rimanenti sei corde nell'uno e nell'altro Tuono corrisponde la Quinta. Conseguentemente si adatterà

la

la Quarta e sei note di ambedue i Tuoni, restandone solamente priva la Quarta corda del Tuono per Terza maggiore, la Sesta corda del Tuono per Terza minore. Le sei Quinte, e le altrettante Quarte corrispondenti ai tasti bianchi, che per brevità soglio chiamare diatoniche, vengono accettate dai due Tuoni, che hanno comune la scala, C per Terza maggiore, A per Terza minore. Quanti Diesis, e quanti B molli, che al più giungano al numero di sei, un Tuono dimanda scritti alla chiave, tante ad esso competono e Quarte e Quinte da me nominate cromatiche, comprendendo presentemente in detto numero la Quarta $E^b A^b = D^\# G^\#$, la Quinta $A^b E^b = G^\# D^\#$. Ho ristretto a sei il numero dei Diesis, e dei B molli; perchè procedendo avanti, si insinuerebbero nei Tuoni della Quarta, e della Quinta diatoniche mascherate con Diesis, e con B molli, congiuntamente ad ambedue i tasti. Tale si è per esempio la Quinta $E^\# B^\# = F C$. Lo inequale temperamento delle dodici Quinte avente luogo nei comuni stromenti, fra le quali le sei diatoniche calano per 0 9 5 2 1, le cinque cromatiche propriamente tali per 0 5 0 7 5, e la duodecima $A^b E^b = G^\# D^\#$ cresce per 2 3 3 4 5; il numero vario, che di ciascuna specie a varj Tuoni ne tocca; l'essere piuttosto scritte o con Diesis, o con B molli; e finalmente la diversa loro positura relativamente alle corde del Tuono, sono quegli elementi, per opera dei quali, eccettuati i Tuoni diatonici C per Terza maggiore, A per Terza minore, fra cui in riguardo al temperamento della Quinta passa una perfetta somiglianza, gli altri Tuoni tutti pel detto titolo della Quinta sono fra loro dissimili. Si paragonino esempigrazia rispettivamente alle Quinte i due Tuoni accettanti la medesima scala G per Terza maggiore, E per Terza minore; e quantunque le stesse sei Quinte, cinque diatoniche, ed una cromatica appartengano ad amendue; non pertanto è notabile la diversità, che la Quinta cromatica B $F^\#$ spettante alla terza corda del primo Tuono, si adatta alla quinta corda del secondo. Parecchi altri esempj potrei addurre, che stimo superflui, contentandomi di chiudere il presente paragrafo colla riflessione, che la

cosa

cose dalla rettoria la Quinta si possono interamente applicare alla Quarta.

Serie di Quarte maggiori ~~superflue~~.

F♭ B♭	7/5 10/7	+ 67062 − 20674
C♭ F	7/5 10/7	+ 71566 − 16172
G♭ C	7/5 10/7	+ 67062 − 20674
D♭ G	7/5 10/7	+ 62556 − 25144
A♭ D	7/5 10/7	+ 54050 − 29690
E♭ A	7/5	+ 25144
B♭ E	7/5	+ 20674
F B	7/5	+ 16172
C F♯	7/5	+ 20674
G C♯	7/5	+ 25144
D G♯	7/5	+ 29690
A D♯	7/5 10/7	+ 62556 − 25144
E A♯	7/5 10/7	+ 67062 − 20674
B E♯	7/5 10/7	+ 71564 − 16172
F♯ B♯	7/5 10/7	+ 67062 − 20674
C♯ F$^{2♯}$	7/5 10/7	+ 62556 − 25144
G♯ C$^{2♯}$	7/5 10/7	+ 54050 − 29690

Serie di Quinte minori ~~diminuite~~.

B♭ F♭	10/7 7/5	− 67062 + 20674
F C♭	10/7 7/5	− 71564 + 16172
C G♭	10/7 7/5	− 67062 + 20674
G D♭	10/7 7/5	− 62556 + 25144
D A♭	10/7 7/5	− 54050 + 29690
A E♭	10/7	− 25144
E B♭	10/7	− 20674
B F	10/7	− 16172
F♯ C	10/7	− 20674
C♯ G	10/7	− 25144
G♯ D	10/7	− 29690
D♯ A	10/7 7/5	− 62556 + 25144
A♯ E	10/7 7/5	− 67062 + 20674
E♯ B	10/7 7/5	− 71564 + 16172
B♯ F♯	10/7 7/5	− 67062 + 20674
F$^{2♯}$ C♯	10/7 7/5	− 62556 + 25144
C$^{2♯}$ G♯	10/7 7/5	− 54050 + 29690

§. 30. La Quarta maggiore ~~superflua~~, e la Quinta diminuita, oltrechè compiono unite insieme l'Ottava, hanno

hanno di più la proprietà, che consistendo la loro dif-
ferenza in un solo Diesis enarmonico, l'una si adopra
in iscambio dell'altra. I nostri intervalli gli ha co-
minciati ad introdurre in Musica il Sistema Diato-
nico, formando Quarta maggiore la corda naturale
quarta e settima del Modo per Terza maggiore,
sesta e nona del Modo per Terza minore, e conse-
guentemente Quinta minore le corde naturali
settima e undecima del Modo per Terza maggiore,
seconda e sesta del Modo per Terza minore. Le altre
Quarte maggiori, e Quinte minori usitate dal
Contrappunto le somministrano le corde artificiali.
Nello stesso Modo si corrispondono in Quar-
ta maggiore la prima corda e la quarta artificiale,
in Quinta minore la quinta corda artificiale e
le ottave. Il Modo per Terza minore poi si appropria
in oltre le Quarte maggiori fra la seconda corda
artificiale e la quinta, fra la terza e la sesta corda
artificiale, fra la quarta e la settima corda artificiale,
ed altresì le Quinte minori loro complimenti alle
ottave fra la quinta e la nona corda artificiale, fra la
ottava fra la quinta e la decima, fra la settima cor-
da artificiale e l'undecima.

Si contano negli ordinarj strumenti sei Quarte
maggiori, una diatonica, e cinque croma-
tiche, il che parimente dicasi della Quinte minori.
Accettano [illegible] l'altra i convenienti rapporti $\frac{7}{5}$, $\frac{10}{7}$
con molto di precisione. La minore e poco sensibile
differenza si addossa alla Quarta maggiore $7B =$
[illegible] alla Quinta minore $B7 = \frac{10}{7} - 16177$
$\frac{7}{5} + 16177$, ambedue spettanti al Sistema Diatonico, e natural-
mente proprie dei Tuoni C per Terza maggiore, A
per Terza minore. Le Quarte maggiori e le Quinte
minori cromatiche soggiaceranno ad alterazioni,
che si vanno alquanto aumentando, sebbene appar-
tengono naturalmente a Tuoni più rimoti dai due
nominati. Il maggiore disordine frattanto a 9690,
per cui cresce la Quarta maggiore D G#, e la
Quinta diminuita G# D, è assai moderato relativa-
mente alle ragioni $\frac{7}{5}$, $\frac{10}{7}$, in cui ci entra il numero

impari

impari 7., sperando nell'orecchio quello stesso effetto, che sarebbe prodotto dalla modificazione in 2 o 4 di una consonanza perfetta. Se nella Quarta maggiore, e nella Quinta minori cromatiche ci entrano i Diesis, giudicandosi essi un po' più acuti del dovere, riuscivano per questa ragione alquanto più ardite delle diatoniche. Che se nei nostri intervalli cromatici hanno luogo i B molli, che il suono rendono un poco calanti, renderanno questi le Quarte maggiori, e le corrispondenti Quinte minori alquanto più separate dalle diatoniche.

§ 31. Le rimanenti sei Quarte chiamate communemente maggiori mantengono il titolo di semi=superflue; ed al contrario le relative Quinte appellate communemente minori richiedono la denominazione di semidiminuite; perchè l'una seguendo la ragione $\frac{7}{5}$, e l'altra derivando dalla ragione $\frac{10}{7}$ per un afamento enarmonico, che al più si agguaglia a 7:15624, almeno a 5:4050. Si avvicinano assai le Quarte semisuperflue al rapporto $\frac{10}{7}$, e la Quinta semidiminuite al rapporto $\frac{7}{5}$, consistendo la maggior differenza in 49:50. Si avvede senza altro il Lettore di una curiosa specie di cambio, cioè che dalla Quarta semisuperflua viene abbracciata la ragione $\frac{10}{7}$ propria delle Quinte minori, e dalla Quinta semidiminuite la ragione $\frac{7}{5}$ propria delle Quarte maggiori.

Considerate le Quinte semidiminuite e la Quarta semisuperflue relativamente ai rapporti $\frac{7}{5}$, $\frac{10}{7}$, altro per dir vero non sono, salvo che la differenza fra la Terza maggiore $\frac{5}{4}$ e la Settima semidiminuita $\frac{7}{4}$, e la Settima semidiminuita $\frac{7}{4}$ e la Decima maggiore $\frac{5}{2}$. Da ciò che ho detto nei paragrafi n.º 4, 20. facilmente deducesi, che la Quinta minore differenza fra la Terza maggiore e la Settima minore, la Quarta maggiore differenza fra la Settima minore e la Decima maggiore si usano come rappresentanti i rapporti $\frac{7}{5}$, $\frac{10}{7}$. Riguardati i nostri intervalli sotto il loro più rigoroso aspetto, richiedono di diventare semidiminuite, e più che

semisuperflui

semisuperflui per lo scemamento anarmonico di un suono,
che nella Quinta è il superiore, nella Quarta l'inferio-
re. Con ciò restando intatta la Terza maggiore dello ac-
compagnamento consonante, la Settima si trasforma
di minore in semidiminuita, come di fatto nel seguente
accordo interviene E♭ G B♭ D♭. Se la Quinta e la
Quarta, di cui si tratta, diventassero semi diminuita
e semi superflua per l'accrescimento anarmonico
del suono inferiore in quella; superiore in questa; ne
risulterebbe del danno nella Terza maggiore, che si
cangerebbe in semisuperflua, il quale nella Settima
non produrrebbe veruna utilità. Il sottoposto esem-
pio, dell'accompagnamento A D♯ F♯ A di Terza semi-
superflua Quinta e Settima minore, in cui la Quinta
D♯ A è resa semi diminuita dall'aumentazione a-
narmonica del suono inferiore D♯, mostra chiara-
mente s'io dico il vero.

Si danno pertanto con somma frequenza dei
casi, in cui la Quinta semi diminuita e la Quarta
semi superflua si usano come rappresentanti la
Quinta minore e la Quarta maggiore, o sia le ra-
gioni $\frac{10}{7}$, $\frac{7}{5}$. Interviene sì fatta cosa, quando la Quin-
ta semidiminuita e la Quarta semisuperflua hanno
luogo negli accompagnamenti, uno fondamentale e
due derivanti, comunemente detti di Terza minore
e Quinta minore, di Terza minore e Sesta maggiore,
di Quarta maggiore e Sesta maggiore, i quali si ado-
prano in Musica come se fossero consonanti. Se negli
intervalli di cui parliamo entrano i Diesis, ve ne
sarà uno crescente sopra la grandezza consueta per un
elemento anarmonico, il quale farà sì che riescano
sfacciata la Quarta semi superflua per motivo del
suono superiore; e la Quinta semi diminuita per
motivo del suono inferiore. Avendo luogo nei detti
intervalli uno o due B molli, quello ch'è di grandezza
maggiore dalla usuale renderà la Quarta semisu-
perflua in riguardo al suono grave, e la Quinta semi-
diminuita in riguardo al suono acuto malinconiche
e lamentevoli.

Non tralascio di avvertire, che la Quinta più

semidiminuita

semi Diminuita constante di due Terze una minore, e l'altra semi-diminuita, le quali in due maniere possono combinarsi o corrispondendo la Terza minore al Basso e la Semi-diminuita alla parte di mezzo, o a rovescio. Nel primo caso, se il Tuono richiede l'espressione con B molli, si crede diminuito il suono superiore, e se dimanda l'espressione con Diesis, si credono aumentati il suono inferiore, ed il suono medio. Nel secondo caso, usandosi i B molli, giudica il sensorio diminuiti i due suoni superiori, e volendo il Tuono la segnatura con Diesis, si giudica che sia seguito accrescimento nel Basso. I B molli, ed i Diesis corrispondenti a tasti, che hanno cangiati i nomi, metteranno quanto ho detto chiaramente sotto gli occhi de' Leggitori negli esempi seguenti.

Quinta più semi Diminuita, al cui Basso corrisponde la Terza minore.

C E♭ G♭ ... B♯ D♯ F♯.

Quinta più semi Diminuita, al cui Basso corrisponde la Terza semi-diminuita.

F A♭ C♭ ... E♯ G♯ B.

Egli è facile da capire, che le aumentazioni, e i decrescimenti enarmonici di più suoni saranno atti ad esprimere gli affetti, che nel loro genere sono i più smoderati.

§ 32. So benissimo che si troverà qualcuno, a cui sembrerà, che nell'esame de' comuni strumenti da tasto io sia andato in traccia di soverchie e troppo sottili minuzie. Ma come poteva mai trascurare quella piccola differenza, da cui dipende il carattere notoriamente diverso de' varj Tuoni? Le supposte trascurabili minuzie si riducono a due classi, cioè all'accrescimento de' Diesis, e al minoramento de' B molli propriamente tali, ed alla modificazione enarmonica de' suoni relativi ai tasti che mutan nome. Quantunque i divarj del primo genere siano molto più piccoli di quelli del secondo; ciò non ostante da essi deriva l'indole varia de' Tuoni,

in

in cui tutti i tasti la propria denominazione ritengono. Chi non conosca la serietà del Tuono B♭, l'allegria del Tuono D amendue per Terza maggiore? Richiedendo l'uno due B molli alla chiave, e l'altro due Diesis, si troveranno in entrambi eguali le alterazioni degl'intervalli naturalmente loro competenti. Ma la diversa situazione relativamente alle corde de' Tuoni de' rapporti ugualmente modificati, e all'altro più d'opposta maniera di ottenere la stessa modificazione mediante lo scemamento nel Tuono B♭, mediante l'aumentazione nel Tuono D, produce quella diversità, ch'è chiaramente conosciuta dal senso, e la di cui perspicacità è fatta mirabilmente spiccare dalla minuzia, di cui si tratta. L'orecchio nel giudicare un Tuono fa moltissimi paragoni di un suono coll'altro, e benchè le differenze, per cui gl'intervalli sono più o meno, ed in diversa guisa alterati, prese separatamente e ad una ad una sian tutte picciole; nulladimeno il loro aggregato è considerabile, e serve di base al discernimento del senso. I divarj del secondo genere io non consentirei mai di chiamarli minuzie; imperciocchè considerando la sola consonanza, il mutar nome ad un tasto introduce delle alterazioni, che ascendono sino ad un Comma ed un quarto, come in tre Terze chiamate usualmente minori succede. In fatti sarebbe privo di qualunque abilità per la Musica chi non discernesse la diversità grande che passa fra i Tuoni G, [illegible] tutti e due per Terza minore. Se qualcuno trasportasse lo Stabat Mater del Pergolese dal Tuono F per Terza minore, in cui l'ha scritto l'Autore, al Tuono E, guasterebbe una bella composizione, privandola di quel carattere patetico e lagrimoso, per cui tanto piace.

Darò fine al presente Capitolo colla narrazione di un fatto, il quale farà toccare con mano l'indole varia dei Tuoni, e quanto essa possa riuscir fruttuosa nel Contrappunto. Mentre il P. Calegari altre volte da me lodato presiedeva alla Cappella di Padova nella Basilica di S. Antonio, faceva cantare un Introito composto dal celebre Autore

Costanzo

Costanzo Porta (a) nel Tuono G per Terza minore; il quale riuscendo troppo basso, il P. Calegari lo avea trasportato nel Tuono B^{b}. Fa d'uopo dire che un tale trasporto fosse sommamente adattato alla natura della composizione; imperciocchè essa piaceva talmente al famoso Signor Tartini, che nulla più. Subentrato dopo qualche anno a regolar la Cappella il P. Vallotti; pose in uso il medesimo Introito facendolo cantare nel Tuono A per Terza minore, a cagione di risparmiare ai Cantanti ed ai Sonatori l'imbarazzo dei molti B molli, che richiede il Tuono B^{b}. Ciò bastò, perchè il Signor Tartini non riconoscesse l'Introito per quello, che aveva udito al tempo del P. Calegari. Lodò al P. Vallotti la composizione, ma fece molto maggiori encomj a quell'Introito, che il P. Calegari avea solito di far cantare. Sorrise il P. Vallotti, e candidamente disse: l'Introito di questa mattina composto da Costanzo Porta, e quello del P. Calegari sono una cosa stessa. Mentre il Tartini costantemente diceva, che ciò non poteva stare, presolo per la mano lo condusse al Gravicembalo, e suonato prima l'Introito nel Tuono G per Terza minore, indi nel Tuono A, l'interrogò se gli pareva di udire l'Introito del P. Calegari, ed egli rispose che no. Scelto finalmente il Tuono B^{b}, appena ne udì il Signor Tartini alquante battute: o questo, disse, è l'Introito del P. Calegari. Lo esposto successo confermò vie più il P. Vallotti, ed il Signor Tartini nella persuasione, che la diversità dei Tuoni nella bellezza degli armonici lavori abbia la sua gran parte.

Capitolo

(a) Costanzo Porta Minore Conventuale fu Maestro di Cappella in Assisi, e fiorì al tempo del Palestrina. Egli seppe in gran parte schivare le durezze, onde abbondano le composizioni di quella età; e perciò le sue Opere vengono molto stimate dagli Intendenti.

Capitolo quinto

Della espressione col mezzo della Musica dei sentimenti della parola, e specialmente dei varj affetti dell'animo.

§ 1. Fra le molte prerogative, onde si adorna la Musica, per universale consenso occupa il primo posto la facoltà, che in essa risiede, di imitare il senso della parola, e colla imitazione risvegliare negli animi varj affetti. Se badiamo agli antichi Greci, ci narrano successi prodigiosi cagionati dalla lor Musica. Spogliati che siano i mentovati racconti dello iperbolico, e del soverchiamente mirabile, agevolmente ci accorderemo, che per lo meno la Musica moderna nella espressione dei movimenti dello animo non può essere certamente inferiore alla antica. Da questa imitazione dipende la ragione, per cui comunemente piace più il canto del suono, svegliando nello spirito un particolare diletto quella corrispondenza, che egli ravvisa fra la Musica ed il sentimento della parola. Ho costantemente osservato, che le più applaudite composizioni o sacre, o profane dei bravi Maestri son quelle appunto, in cui la Musica con maggior perfezione alla parola si adatta. Mi aggrada di far particolare menzione di un eccellente Pange lingua del Padre Calegari, che per decoro di chi presiede va si canta ogni anno il Martedì Santo nella Chiesa di S. Antonio di Padova. Si eccita nelle anime udendolo l'idea della grandezza, e della ineffabilità del Mistero, di cui nello Inno si celebrano l'istituzione, e le lodi. Sarebbe desiderabile, che i Maestri di cappella, anzi che introducessero nella Musica ecclesiastica lo stile teatrale, avessero sempre davanti gli occhi la maestà, la serietà, e la divozione di quei concetti, che debbono accompagnarsi colla Musica. Tale si è la mira, che nelle sue tanto lodate composizioni ha il Padre Maestro Vallotti, col di cui nome ho voluto frequentemente adornar questi miei scritti.

§ 2. Alcune imitazioni naturalissime, e nulla o poco simboliche si presentano da per se stesse alla mente dei Maestri, ed altre abbisognano di precetti. Di queste ne anderò facendo parola, secondo che

secondochè l'ordine, e l'occasione il richiederà. Rivolgendomi adunque agl'interni movimenti dell'animo, dico che in un modo principale si possono colla Musica esprimere, procurando cioè di imitare co' suoni musicali quelle modificazioni, che i particolari affetti nella voce naturale introducono. Distinguonsi per me le passioni umane in veementi, ed in deboli. Chiamo veementi quelle passioni, che vanno accompagnate da una straordinaria agitazione degli spiriti animali, che supera la naturale. Di tal genere sono l'allegrezza, l'ardire, la temerità, la collera, il terrore, la disperazione e l'altra specie di passioni, che nomino deboli, rende più del consueto languido, e rallentato il moto degli spiriti animali. A questa seconda classe appartengono la mollezza, la pusillanimità, la mestizia, i languori, gli svenimenti. Si trova di mezzo infra due lo stato tranquillo dell'uomo, in cui gli spiriti hanno quel movimento, che al perfetto adempimento delle funzioni animali è più confacente.

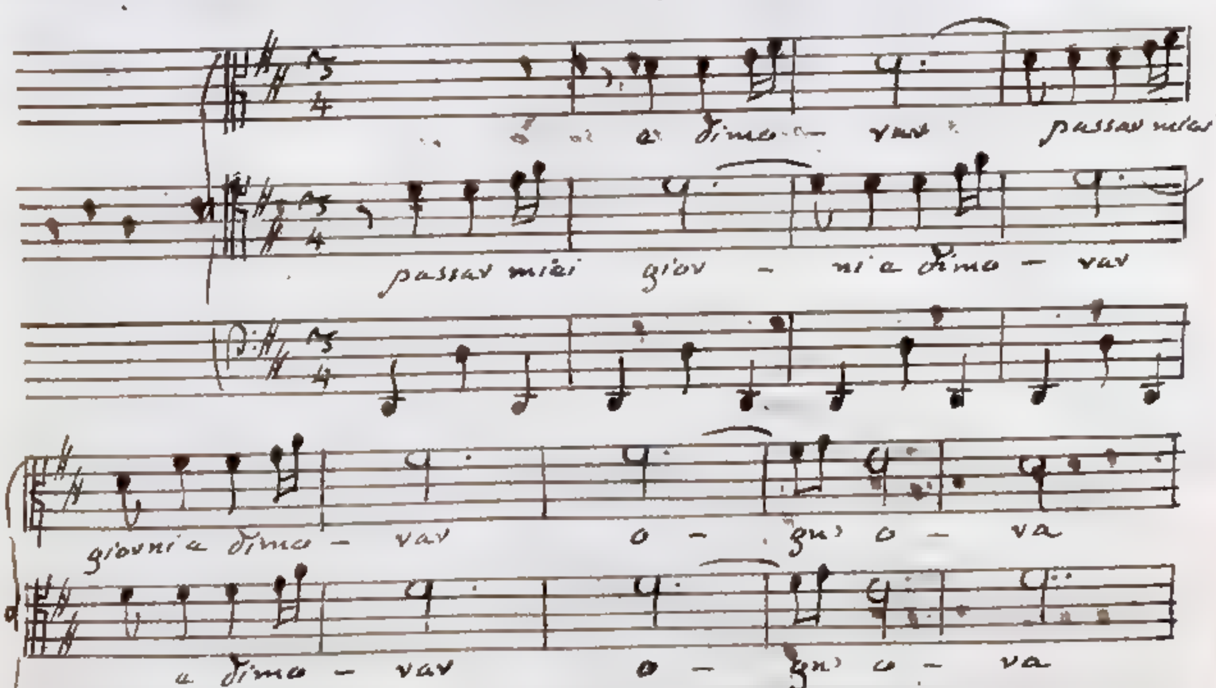
Cominciando dalle imitazioni più facili, ognuno sa, che in riguardo alla voce che usiamo in istato di calma, gli affetti veementi ci fanno parlare più forte, e più presto; gli affetti deboli più piano, e più adagio. Grande ed incredibile giovamento ritrae la Musica dal forte, e dal piano. Sembra quasi superfluo il notare, che se colla Musica si imitano dei suoni; la forza dei suoni imitanti ha da essere proporzionale a quella degli imitati. Ogni principiante vede, che il fragore dei tuoni, lo scoppio delle bombarde richiede suoni forti e strepitosi; e che al contrario il mormorio di limpido ruscello, o di frondi agitate da tenue zeffiro richiede suoni sommessi e deboli. Facendo transito alle affezioni, l'indole dei varj passi o allegra, o moderata, o patetica insegna ad un Cantante, e ad un Sonatore, che abbia buon gusto, i competenti gradi del forte, e del piano, con cui essi passi vanno eseguiti. Un passo allegro, risoluto, iracondo dimanda il forte, ed a rovescio un passo tenero, languido, malinconico dimanda

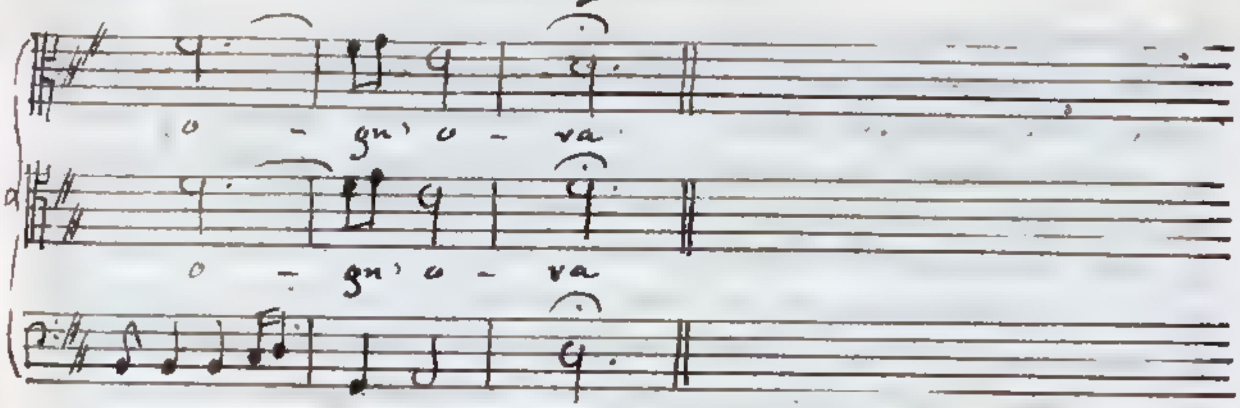
il

il piano.

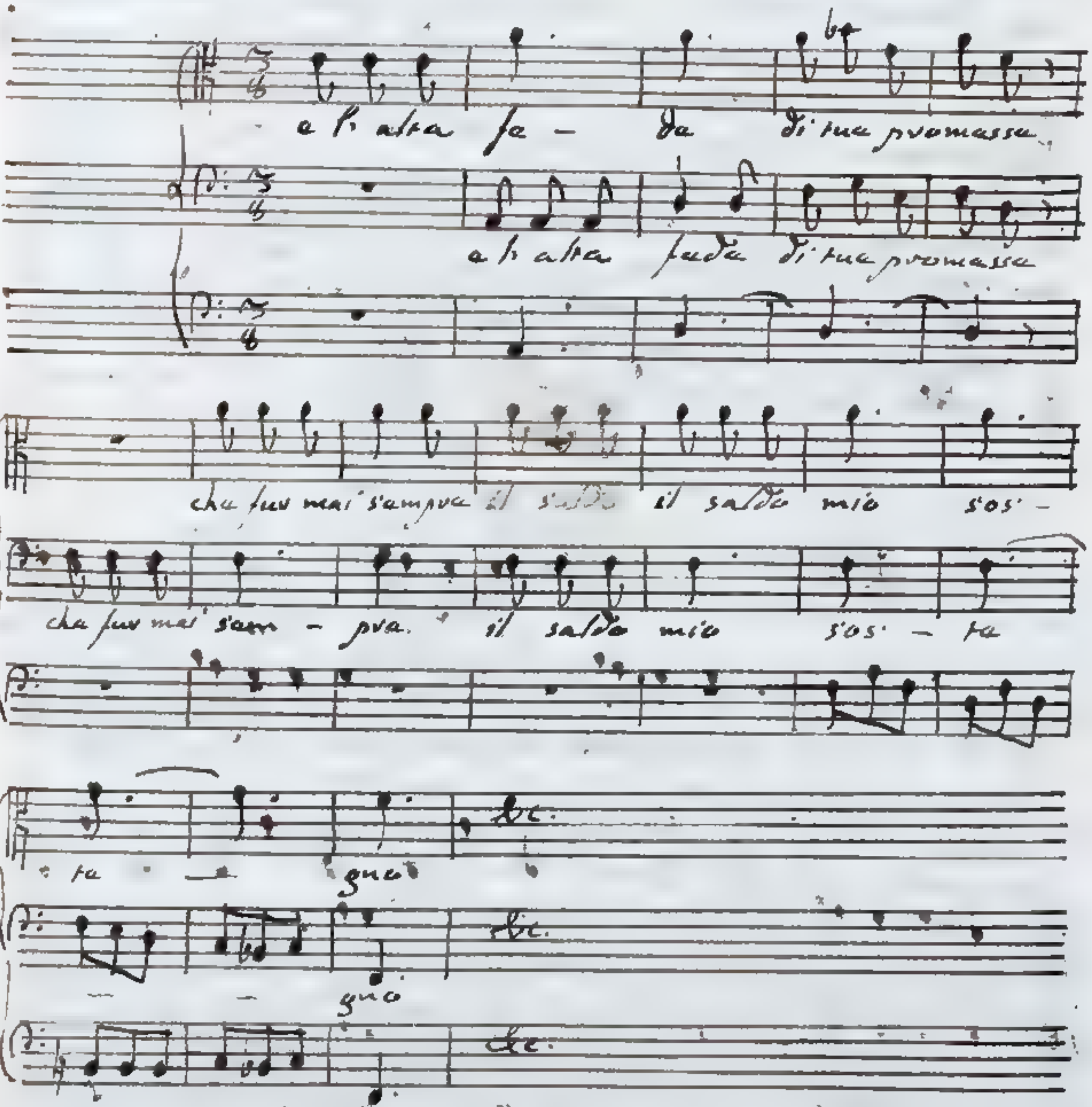
Il presto poi, e l'adagio, oltre la naturale facoltà di esprimere tutto ciò, ch'è veloce, o tardo, hanno tanta connessione cogli affetti, che i varj gradi di celerità, con cui si sogliono proferire le cantilene, si dinotano dai Maestri di Contrappunto coi nomi di alcune modificazioni dell'animo nostro, scrivendo al principio della composizione: Allegro, Vivace, Moderato, Affettuoso, Grave &c. Non si sveglierà mai o l'allegria con un tempo lungo, o la mestizia con un tempo veloce.

Il fermarsi molto sul medesimo suono serve ad esprimere la dimora, la durevolezza, l'eternità, la stabilità, la costanza, la quiete, il sonno, l'ammirazione, l'estasi. Trascurati gli esempj del forte, e del piano, del presto, e dell'adagio, che per simboleggiare gli affetti dell'uno, e dell'altro genere si trovano frequentissimamente usati; recherò qualche passo, nel quale col mezzo della considerabile durazione di un suono si vede imitato il sentimento della parola. Così chiudesi dal Signor Benedetto Marcello il Salmo XXII, dinotando eccellentemente la continua dimora, che il Santo Re Davidde desiderava di fare nel Luogo a Dio consacrato.





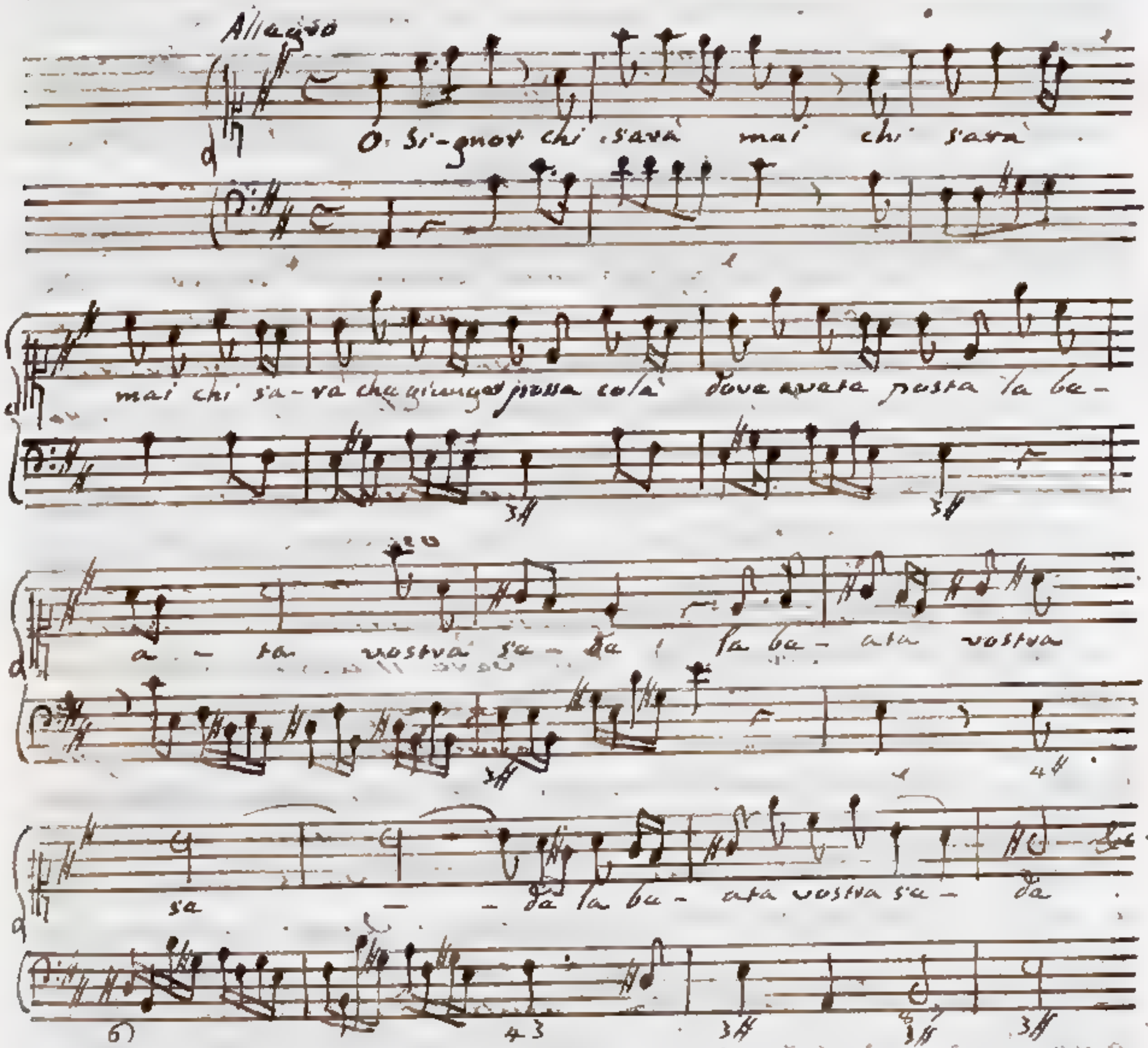
Nell'esempio che segue somministratomi da Salmo XXXIX. dal medesimo cospicuo Autore si rappresenta perfettamente la stabilità della promessa divina.



Non voglio defraudare chi legge di un raro esempio. Imitò pur bene il Cavaliere suddetto nel primo versetto dal

Dal Salmo XIV. Ardente desiderio di un'anima innamorata della sua beata

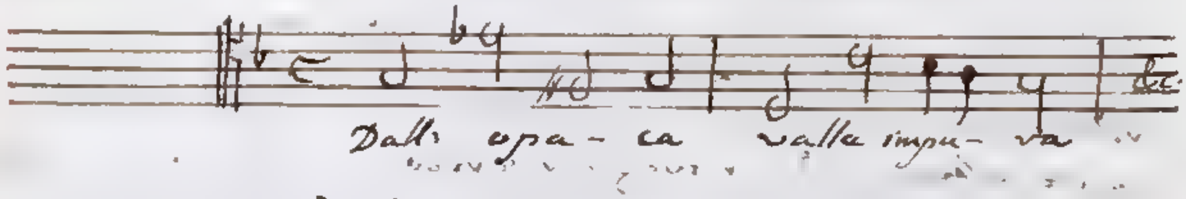
Allegro



§. 3. Anche le voci gravi, ed acute possono riuscir profittevoli per eccitar nella mente l'idea di varj caratteri, ed affezioni. Essendo proprie del sesso virile le voci gravi, e del muliebre le acute, ed appartenendo in virtù della loro struttura all'uomo la maestà e la robustezza, alla donna la grazia e la mollezza; ne segue, che dandosi mano una idea coll'altra, i suoni gravi compariscano maestosi e robusti, i suoni acuti graziosi e molli. E giacchè l'uomo supera la femmina nella forza, e nell'ardire, ed è conseguentemente più atto a portar nocumento altrui, ed a risvegliar terrore negli animi; delle voci gravi e virili, e non delle acute e muliebri si vagliono i Maestri per movere colla Musica le affezioni della paura. Questo artifizio è palese, ed insegnato sto per dire dalla Natura, impegnandosi sino le vecchiarel-

la

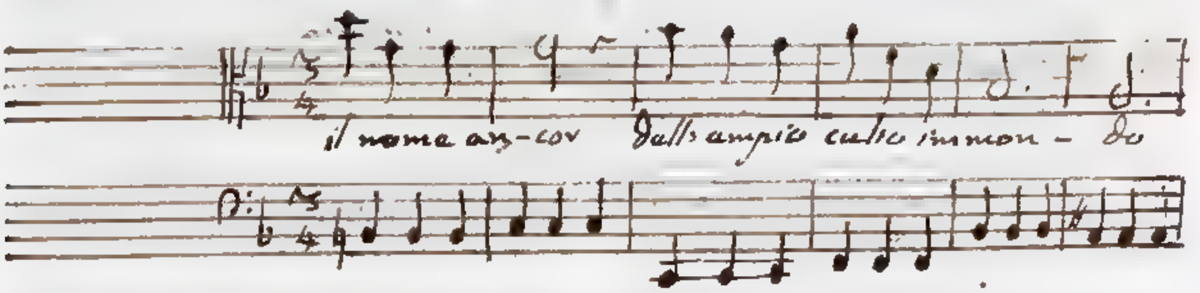
la di contraffare la voce grave, quando ridicevano ai fanciulli con molto loro danno certe novelle terribili. Colla paura ha molta connessione l'oscurità; e l'uomo destinato alla luce, non potendo nella tenebra far uso della vista, senso che in lui predomina, corre pericolo di essere insultato senza potersi difendere. Quindi allo oscuro ogni cosa ci mette in apprensione, e in timore, ed in tale incontro la fantasia agitata facilmente si finge d'enormi fantasime, ed apparizioni terribili di ombre. Da questa fisica osservazione si deduce facilmente la ragione, per cui si usino le voci gravi, quando si tratta di notti tenebrose, di ombre di morti, alle quali se si mettono in bocca parole, debbono essere di suono grave. Anche la profondità va simboleggiata colle voci gravi, essendo frequentemente accompagnata dalla oscurità, e risvegliando nei riguardanti timore. Per un contrario motivo le voci acute servono ad esprimere gli obbietti sublimi. Se favellando mi occorrerà di descrivere il cupo fondo di una valle, e l'erta cima di una montagna, renderei più del solito, naturalmente, e senz'avvedermene prima più grave, ed indi più acuto il tono della mia voce. Ma senza andare in traccia di nuove riflessioni, basta avvertire, che tra le parti della Musica, la più grave si chiama Basso, e le due più acute Alto, e Soprano. Questi soli nomi chiaramente mostrano l'analogia, che la nostra mente trova fra il grave ed il basso, fra l'acuto, ed il sublime. Ecco come dalla Signora Co. D. Teresa Agnesi tanto eccellente nel Contrappunto, quanto la Signora Co. D. Maria sua Sorella nella Matematica, e ne' Calcoli più sublimi, egregiamente si mette sotto la fantasia l'oscurità di una valle col seguente principio di un' Aria di bellissimo lavoro scritta collo stile, che suol chiamarsi a Cappella.



Essendo frequentemente spaventosi gli oggetti o realmente, o metaforicamente brutti e deformi, si appropriano volentieri le voci gravi. Il seguente esempio preso dal Salmo XV. del Signor Benedetto

Marcello

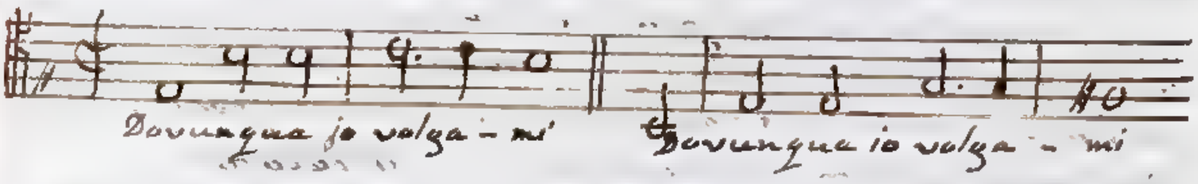
Marcello spiega benissimo l'abbominazione del Santo Profeta verso l'empio culto degli Idoli.



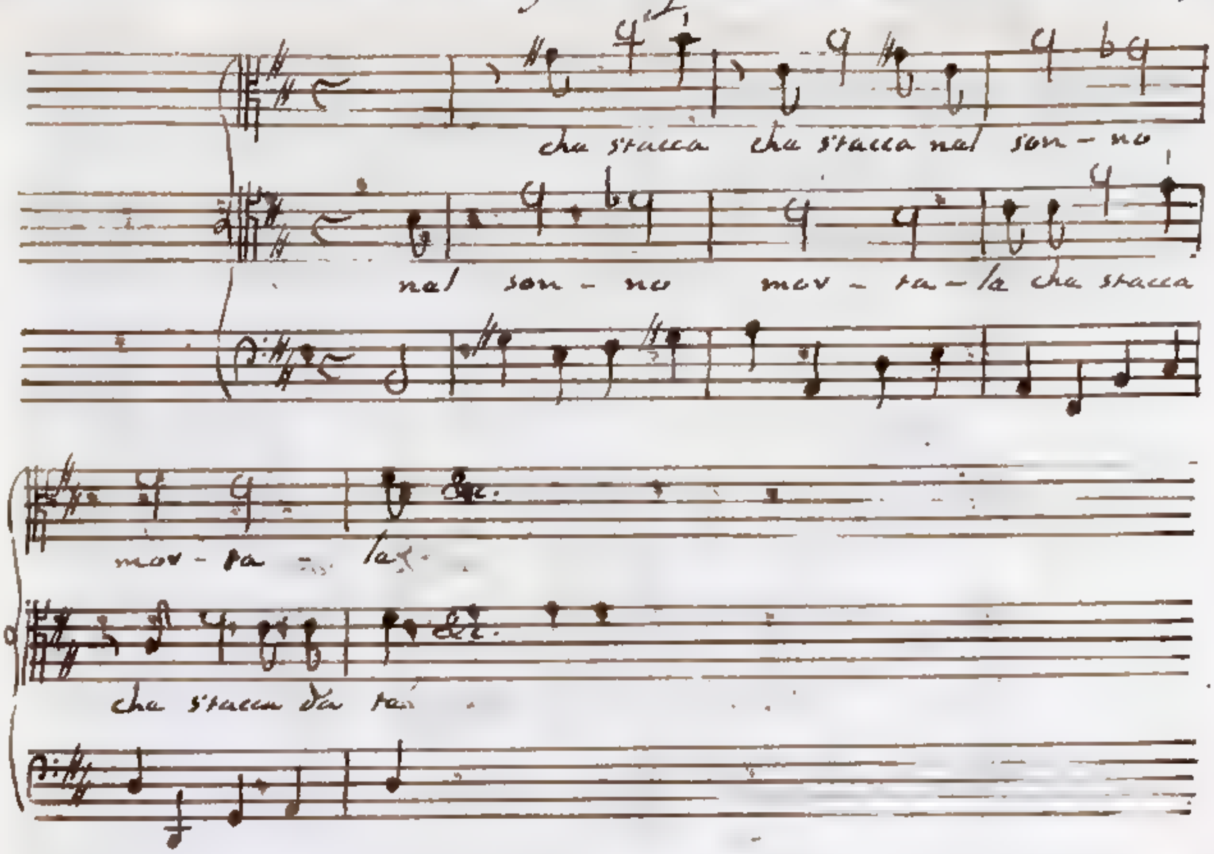
§ 4. Servirà parimente all'imitazione la diversa specie della Battuta in tempo di egualità, o di inegualità. Tra le prime, che sono più serie delle seconde, quella a quattro tempi si fa sentire più maestosa di ogni altra. Le Battute, che spezzano i suoi tempi in tre parti, quando si canti o suoni velocemente, riescono allegre e brillanti, ed esprimono a maraviglia l'esultazione, il ballo, il tripudio. Tali sono la Dodecupla, la Sestupla, la Nonupla. Alcuni Maestri hanno del riguardo a servirsene in Chiesa, supposto sempre che si eseguiscano in tempo presto; perchè sembra loro, che serbino poco il decoro.

Si usare piuttosto un tempo che l'altro della Battuta, o della sua spezzatura torna frequentemente in concerto per convenientemente rappresentare il significato delle parole. Il tempo buono, che si regge da se, simboleggia assai naturalmente la tranquillità, la costanza, la posatezza. Differente è il carattere del tempo cattivo, il quale movendosi verso il tempo buono immediatamente seguente, è atto ad indicare premura, movimento, risoluzione. Nè mi si dica, che la retta pronuncia non lascia arbitrio per adattare alle parole i tempi buoni, e cattivi; imperciocchè le sillabe con accento, che si sostengono da per se stesse, hanno da collocarsi in tempo buono o di Battuta, o di spezzatura. Tali sono, come altrove ho spiegato (Lib. 1. Cap. 4. §§ 5. 9. e 10.), il primo di una Battuta, o di una spezzatura a due tempi; il primo, ed il terzo di una Battuta, o di una spezzatura a quattro tempi; il

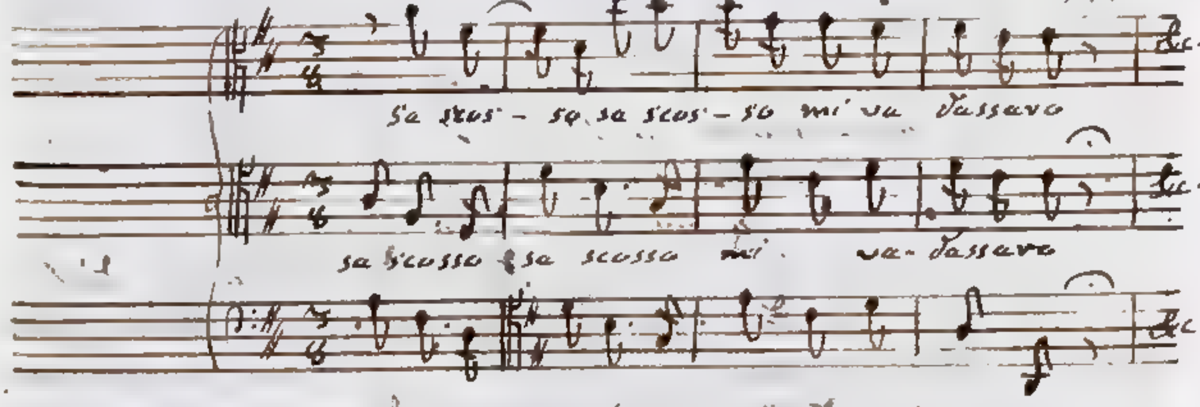
il primo, ed anche il secondo di una Battuta, o di una spezzatura a tre tempi. Non ci vuole un lungo discorso per comprendere, che assegnati tempi buoni alla sillaba con accento, mi resta ancor qualche libertà per le sillabe, che dall'accento non sono affette. Purchè la sillaba accentuata si principj a cantare in tempo buono, io posso fare che la sua durazione si estenda ad uno, o a più tempi, ed ottenere con ciò, che la sillaba contigua susseguente priva di accento cada in tempo buono, o cattivo. Anche la sillaba, che immediatamente precede l'accentuata può cominciare a pronunciarsi in tempo buono, o cattivo, conservata la retta collocazione della sillaba con accento, dipendendo ciò dalla sua durazione. Riservato sempre il tempo buono alla seconda sillaba della parola Dovunque, il primo degli esempi, che soggiungo, fa principiare la prima sillaba in tempo buono, il secondo in tempo cattivo. Sembrami che il secondo esempio mostri più del primo la premura di volgersi intorno.



La Sincope, e la equivalente Legatura congiungendo insieme due tempi un cattivo, ed un buono, il primo de' quali di sua natura deve muoversi verso il secondo, rappresentano molto bene l'artificiale legamento di due cose naturalmente disgiunte. Se ne sono perciò serviti gli Autori per dinotare veri, o metaforici legami, e la loro tenacità. Nel seguente esempio contenuto nel Salmo XII. il Signor Benedetto Marcello fa eccellentemente comprendere la violenza che patirà un Anima reproba nello staccarsi perpetuamente da Dio



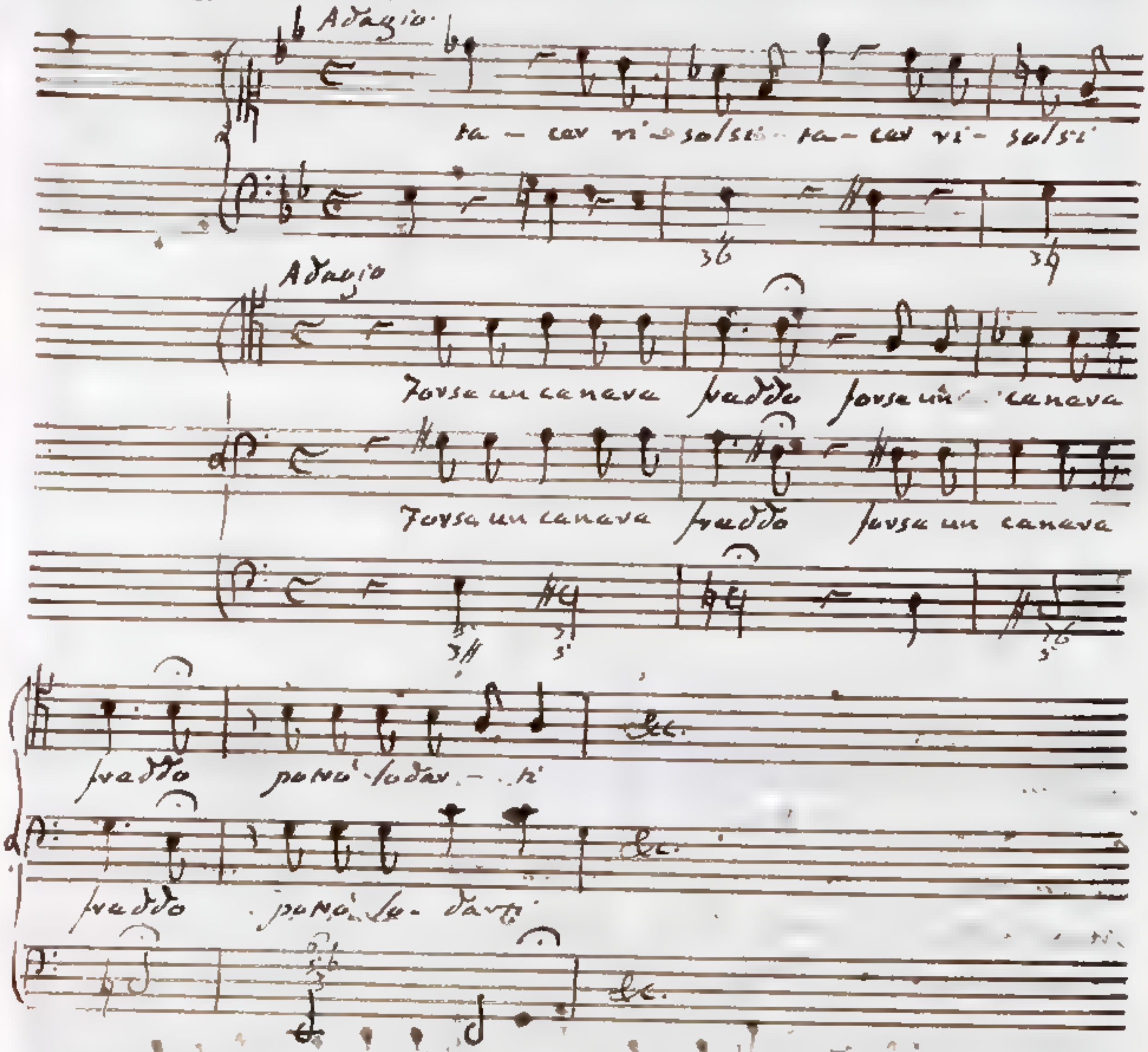
Il contrattempo di una caduta, di una scossa si esprime vivamente con due note, la prima seguita dal punto, e la seconda eguale al valore del ~~tempo~~ punto stesso, o sia alla metà della nota precedente. L'esempio me lo somministra lo stesso Salmo XII. del Signor Benedetto Marcello, il quale imita sempre maravigliosamente il sentimento delle parole.



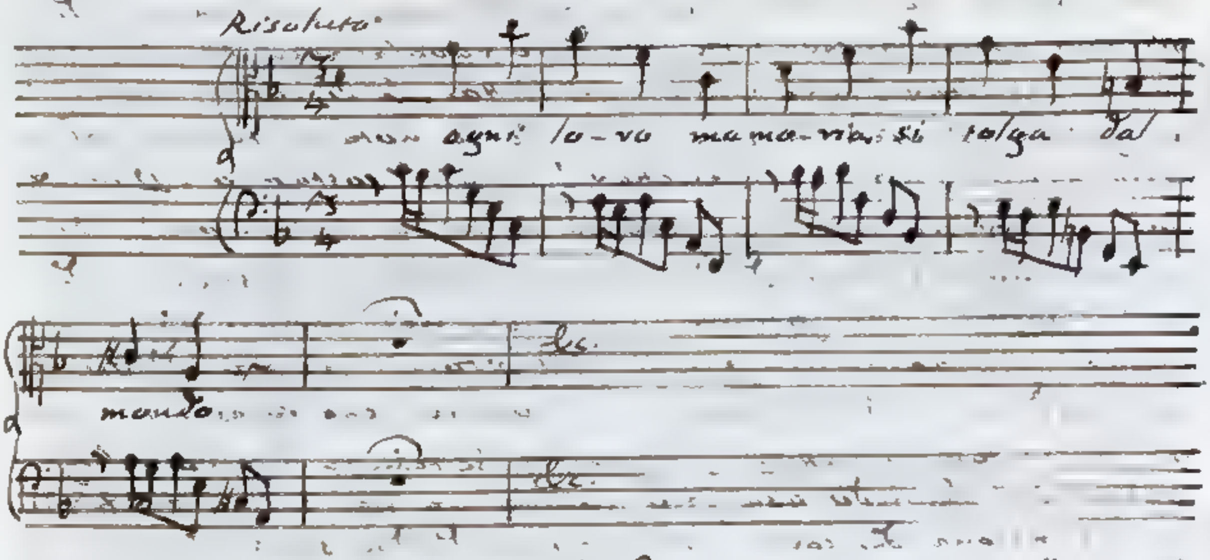
§ 5. Oltrechè le Pause servono di riposo alle voci, e fanno che maggiormente spicchi l'entrare dei Soggetti, e dei Contrassoggetti, ~~ajutano~~ e delle loro risposte, ajutano pure l'espressione del sentimento della poesia. E primieramente riescono opportune per separare un senso dall'altro. Sono in secondo luogo atte naturalmente

mente

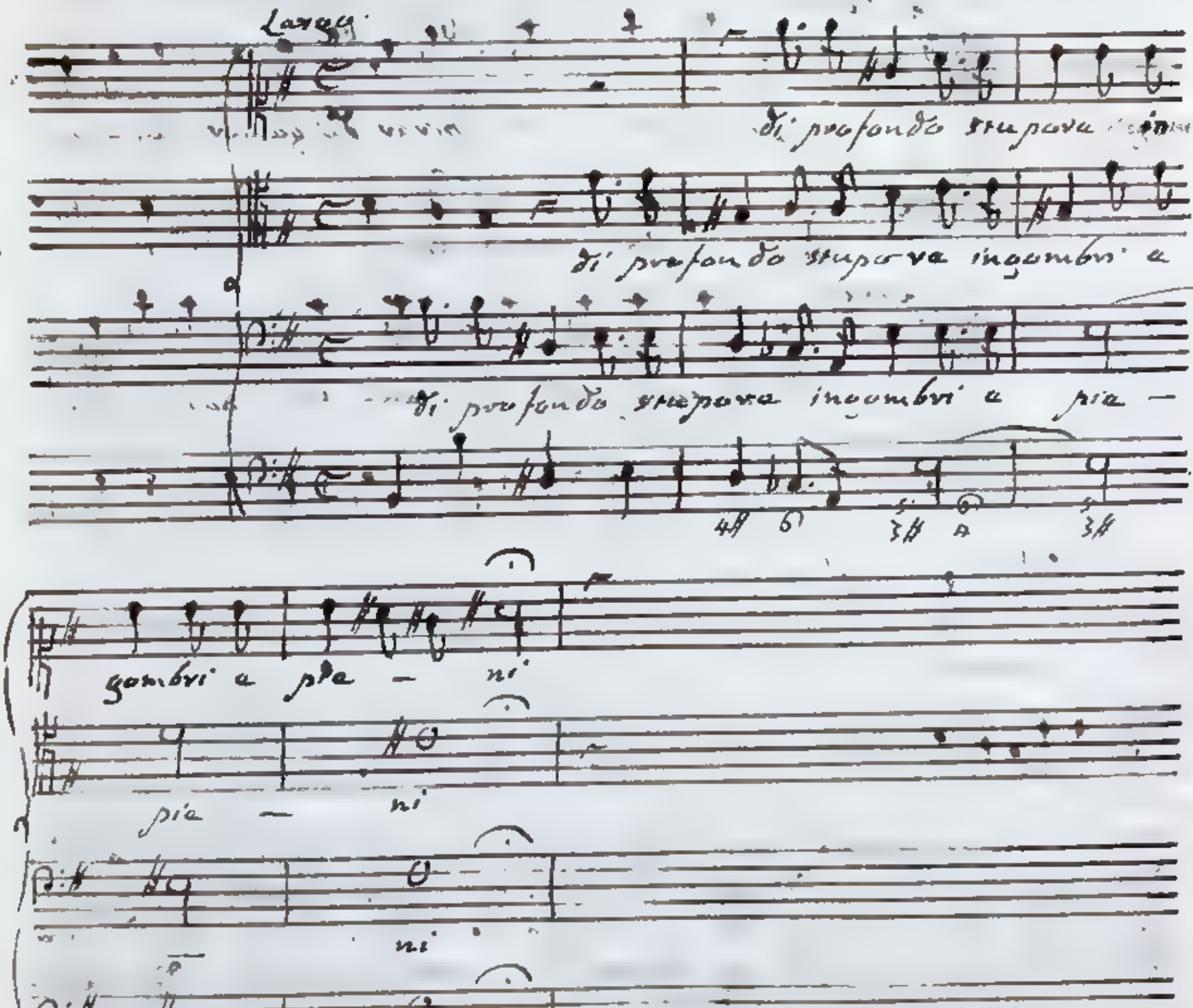
mente, a rappresentarsi alla anima le idea del silenzio. Veggansi i due esempi del Signor Marcello, il primo contenuto nel Salmo XXXVIII., il secondo nel Salmo XXIX.



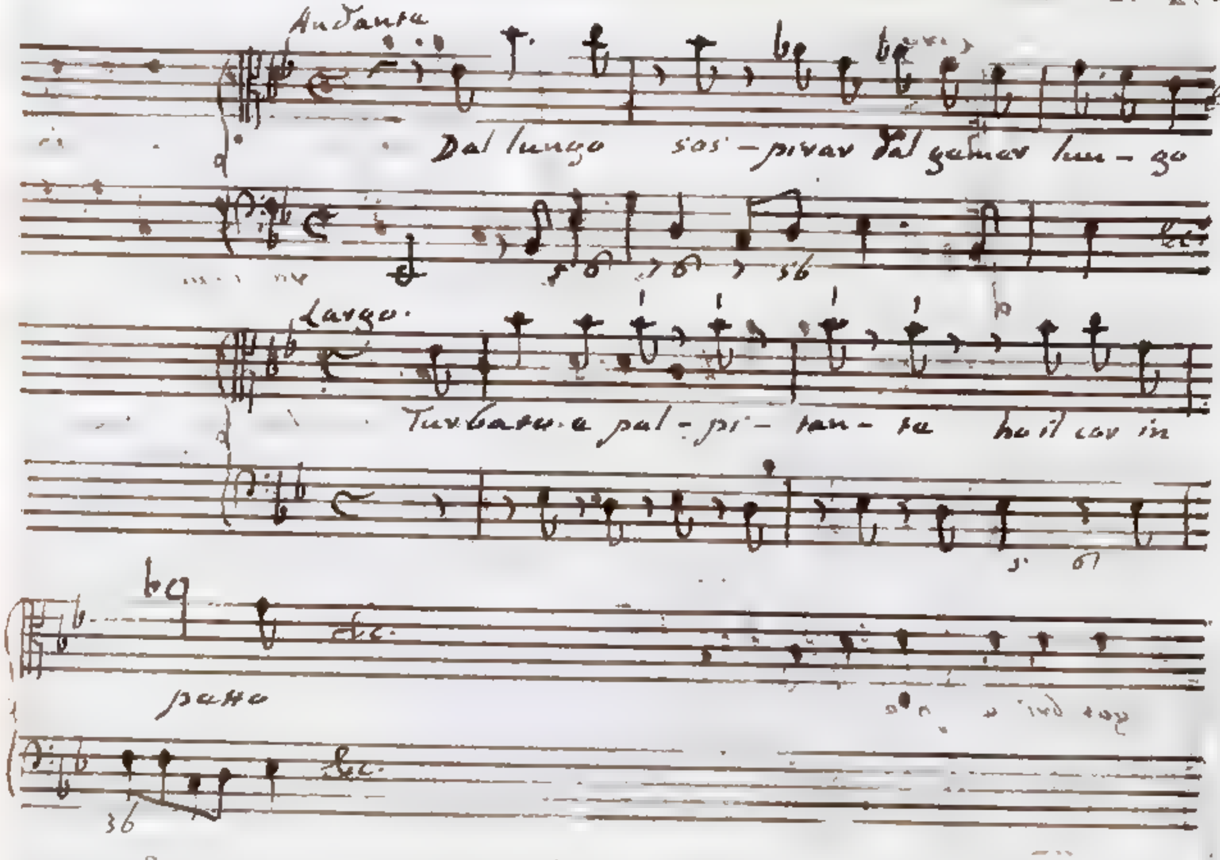
Possono in varie luogo dinotare le attendere, le aspettare, ed altresì la sospensione, e il fine di una cosa qualunque. O come bene nel sottoposto esempio somministratomi dal Salmo XV. del Signor Benedetto Marcello si pone sotto la fantasia le immagine della distruzione della memoria non che del culto, dei Dei profani. Qual basso sonoro, che improvvisamente finisce, dinota vivamente, che la memoria di Dei così celebri dovrà sparire qual lampo.



esprimono in questo luogo la Pausa tutta quella affezione, Dacchè ci mostriamo talmente occupati, che perdiam la parola. A tal genere appartengono la dubbietà, o sospensione di animo, la confusione, l'ammirazione, lo stupore. Il sottoscritto esempio l'ho preso dal Salmo XXXXVII. dal sopra lodato cospicuo Autore.



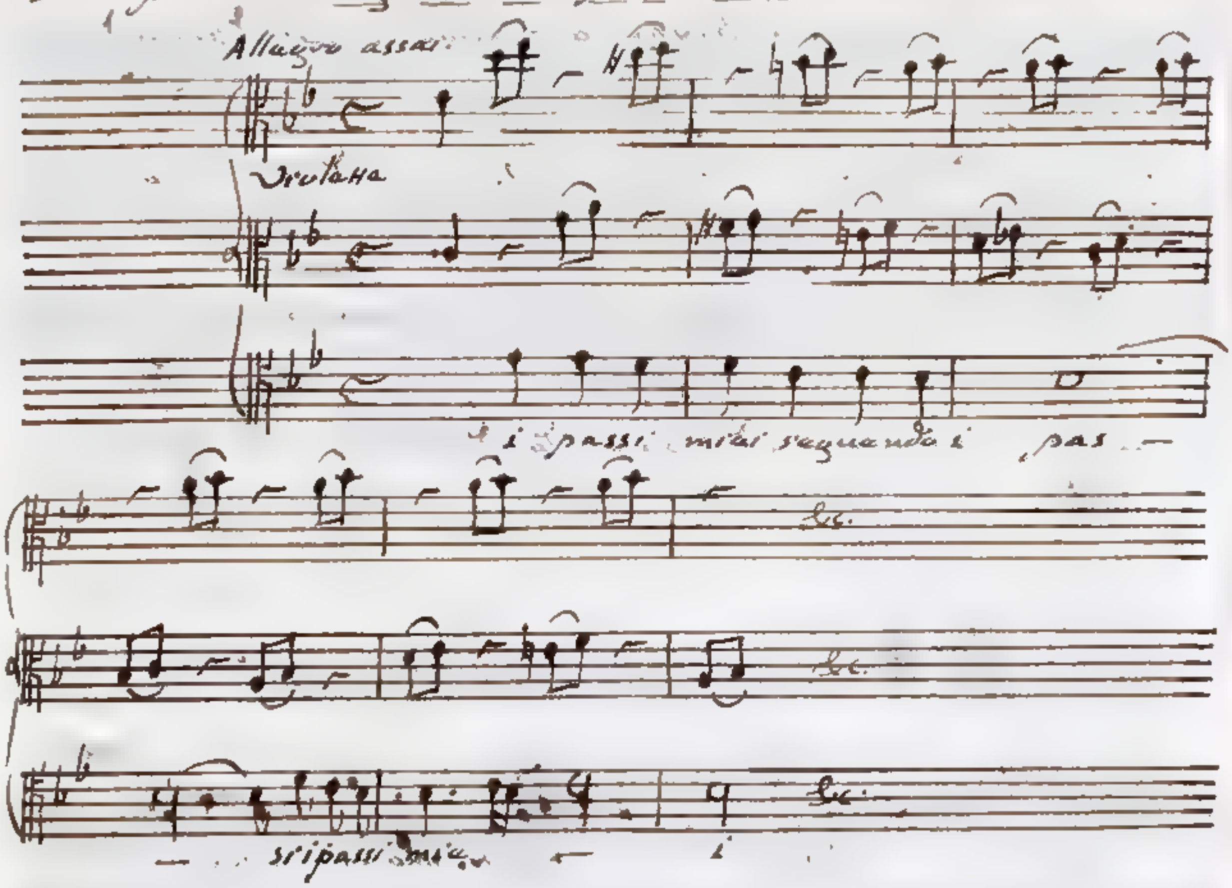
Finalmente se ci sarà una serie di note, e di pausa di piccolo egual valore, che vadano regolarmente alternando, ne risulterà una voce interrotta, la di cui interruzione spiccherà viemeglio, se cadendo le note in tempo cattivo resteranno in aria, e mancherà loro il sostegno. Queste voci interrotte possono servire a varie imitazioni. Si contentino i Lettori di due esempi tolti in prestanza dai soliti Salmi. Nel primo contenuto nel Salmo VI si esprime perfettamente quello interrompimento di voce, che produce il dirotto pianto. Si osservi che in esso le note stanno in tempo cattivo, le pause in tempo buono. Rappresenta il secondo esempio contenuto nel Salmo XXXVII. la palpitazione del core coll'artifizio di due serie di note e di pausa, l'una posta nella Parte cantante, e l'altra nel Basso in tal guisa ordinate, che alla nota nella parte superiore corrisponda la pausa nella inferiore, e al contrario. I suoni dell'Alto, e del Basso, che a vicenda percuotono l'aria, figurano molto perfettamente le oscillazioni, o sia i battimenti e i ribattimenti del cuore.



Essendomisi presentato il seguente grazioso esempio di due progressioni di note e di pausa in tal modo disposte, che una Parte preceda, e l'altra la seguita, ho giudicato bene di aggiungerlo agli altri due, trascrivendolo dal Salmo L., acciocchè si gusti da chi legge la squisita espressione

della

dalla parola: seguendo i passi miei.

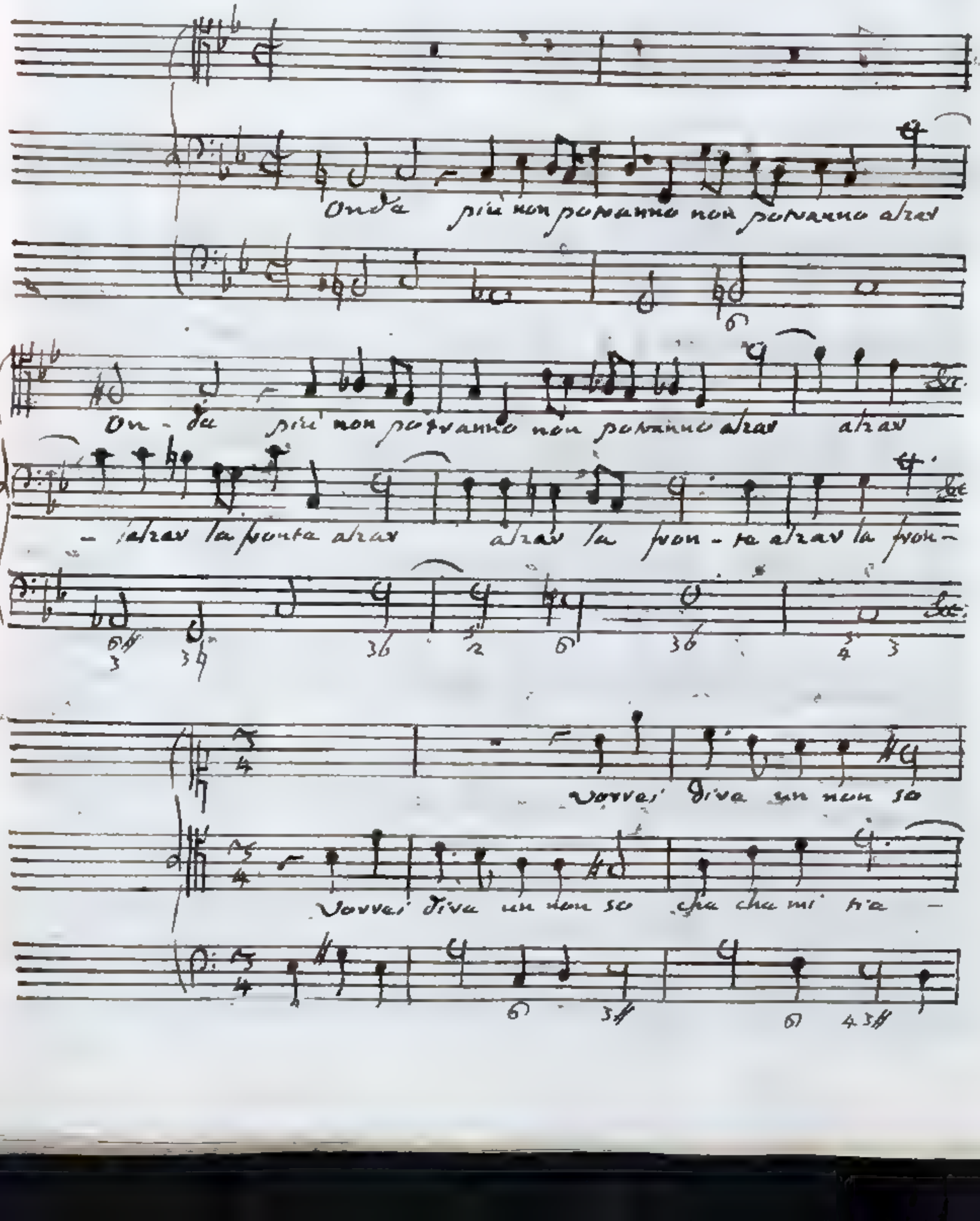


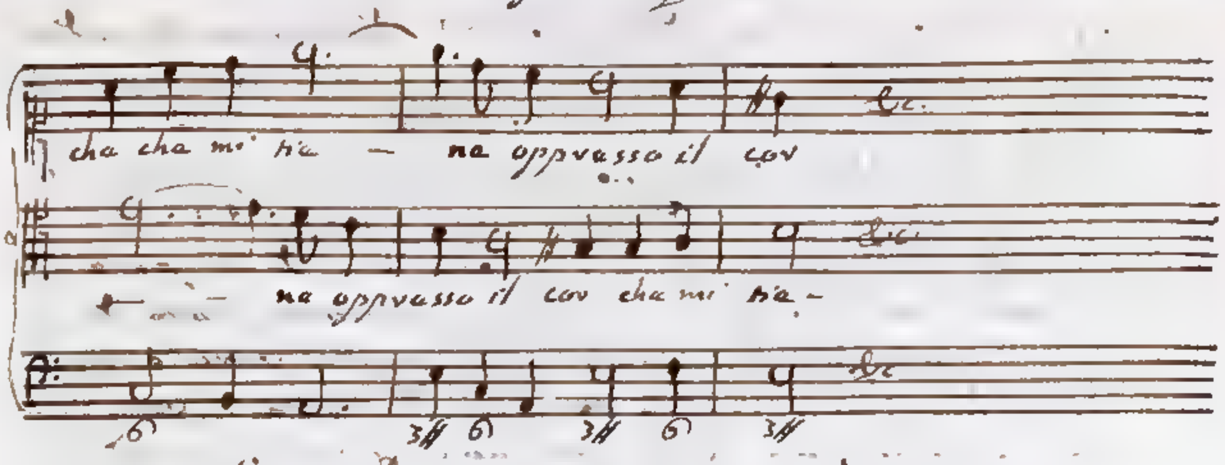
§ 61. I fonti di imitazione da me finora rintracciati sono il piano, ed il forte; l'adagio, ed il presto; il grave, e l'acuto; la Battuta di vario genere, i tempi buoni, o cattivi; la legatura, e la Pausa. Si accorgeranno i Lettori, non aver io per ancora fatta espressa menzione di due principalissimi elementi, onde è formata la Musica, cioè a dire dell'Armonia, e della Melodia. Parlerò prima di alcune melodiche espressioni, che dipendono dalle cose spiegate nei precedenti paragrafi, e non abbisognano di nuovi principj.

Ho detto (§ 3.), che le voci acute rappresentano gli obbietti sublimi, e le voci gravi gli obbietti bassi. Da ciò facilmente deducesi, che per significare o ascendimento, o discesa, un vario di suoni, che si trasferiscano o dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave. Questa imitazione è così appropriata, che di fatto i Musici chiamano ascendere il passare dal grave all'acuto, ed al contrario discendere il far transito dall'acuto al grave. Coll'ascendere hanno connessione sorgere, innalzare, e per metafora lodare, render glorioso, giungere ad alto e felice stato: cose

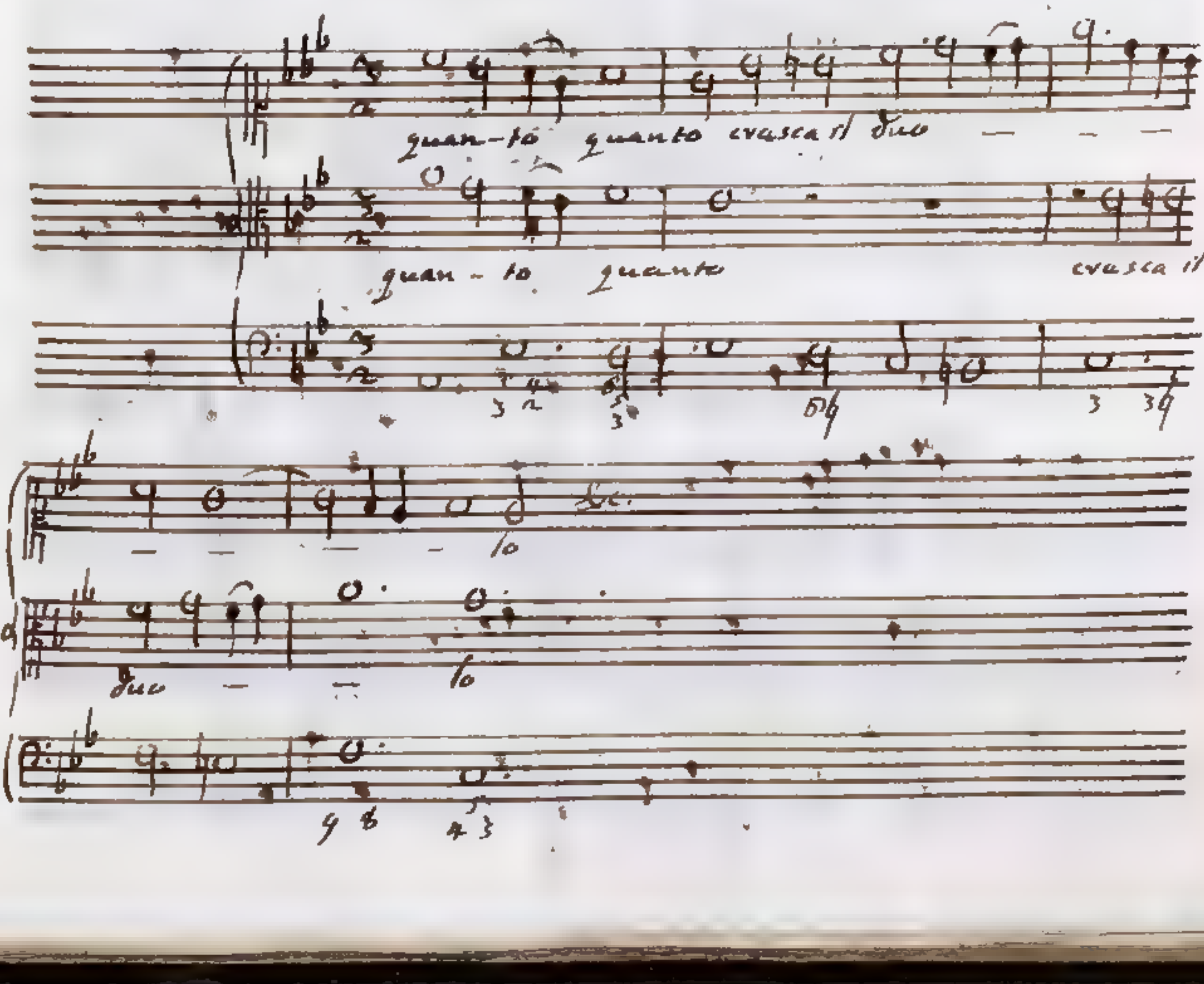
tutte

retta, che si esprimono con melodia, che camminano dal grave verso l'acuto. Serbano analogia col discendere la caduta, la ruina, i precipizj, l'immergere, il gettare a terra, l'abbassare, l'opprimere, il biasimare, il vituperare, il divenir miserabile. Ognuna di tali azioni si potrà dipingere con voci, che discendano dall'acuto al grave. Quantunque le imitazioni dei due generi per me descritti s'incontrino molto frequentemente, nondimeno ne metterò due esempj, uno per ciascun genere. Gli ho trascritti, il primo dal Salmo XXXV. del Signor Benedetto Marcello, ed il secondo dal Duetto di Monsignore Steffani, che principia: Vorrei dire ciò non so che.

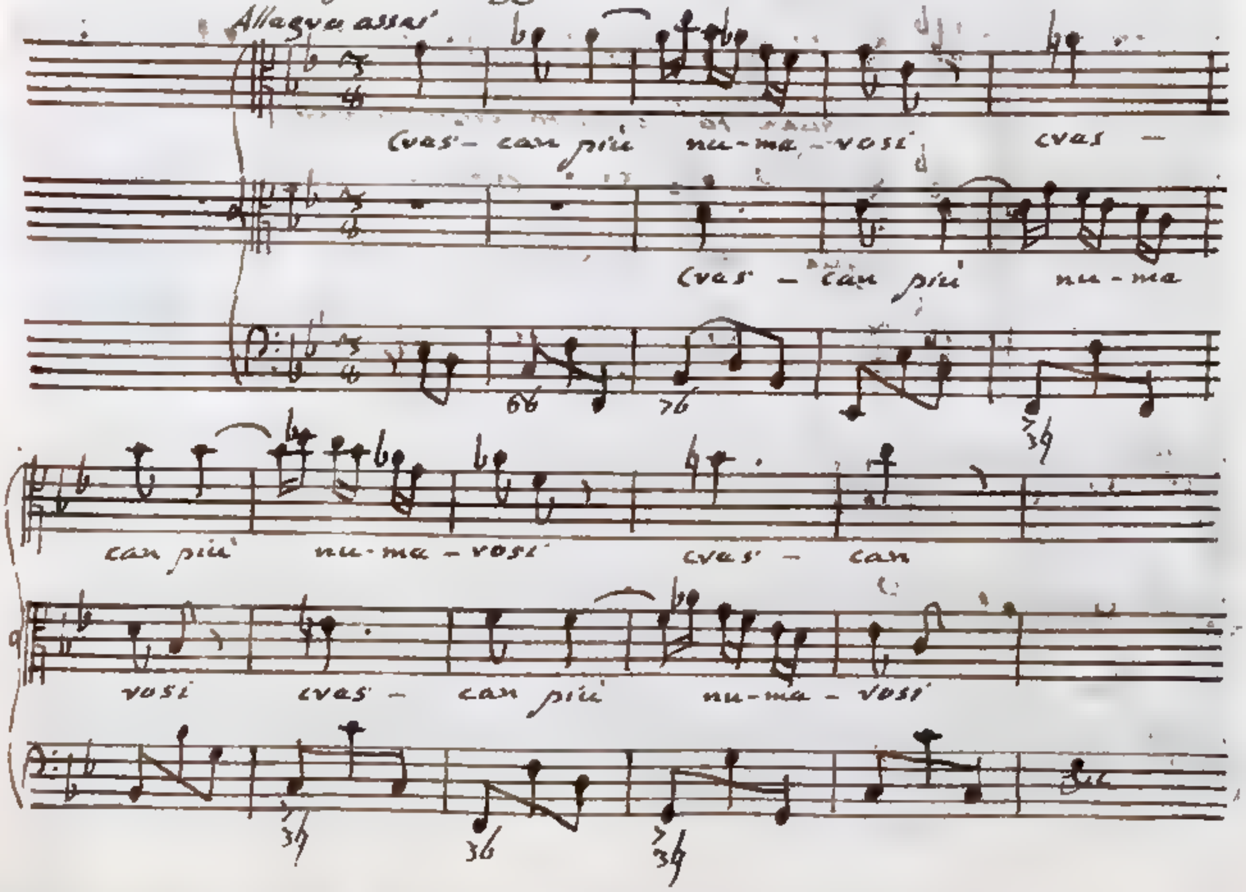




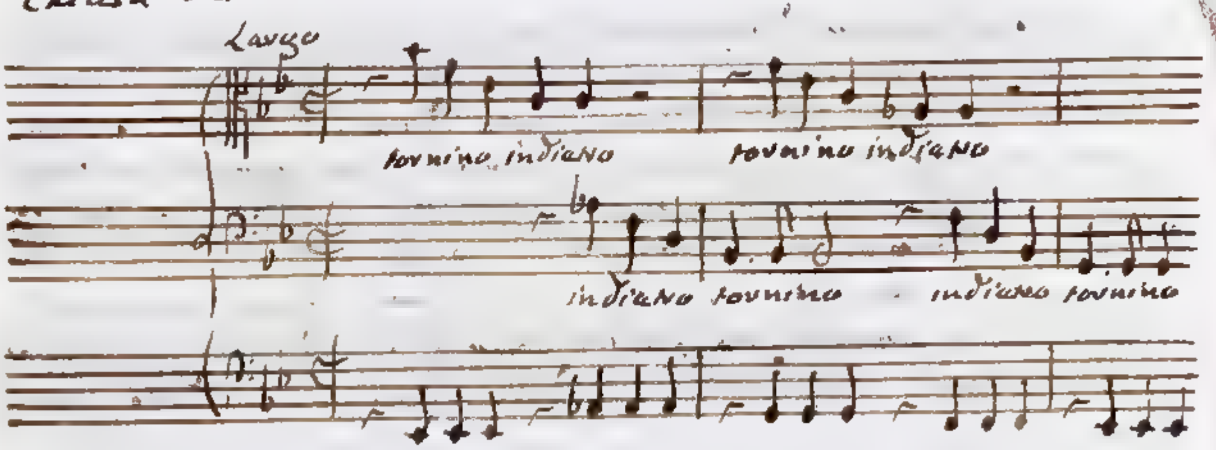
§ 7. Paragonati insieme due suoni, uno grave, e l'altro acuto, si dice con linguaggio musico, che l'acuto cresce sopra del grave, e che il grave cala dall'acuto. Con molta ragione dunque volendo indicare o accrescimento, o scemamento, ci serviremo di melodie, che si trasferiscano o dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave. Si esprimono frequentemente gli accrescimenti, o le diminuzioni ascendendo, o discendendo per un semitono minore, il quale percuotendo notabilmente l'orecchio, fa che si formi un idea assai distinta delle dette aumentazioni, o diminuzioni. Il Duetto Troppo crede a la mia sorte di Monsignore Steffani mi somministra il sottoposto esempio.



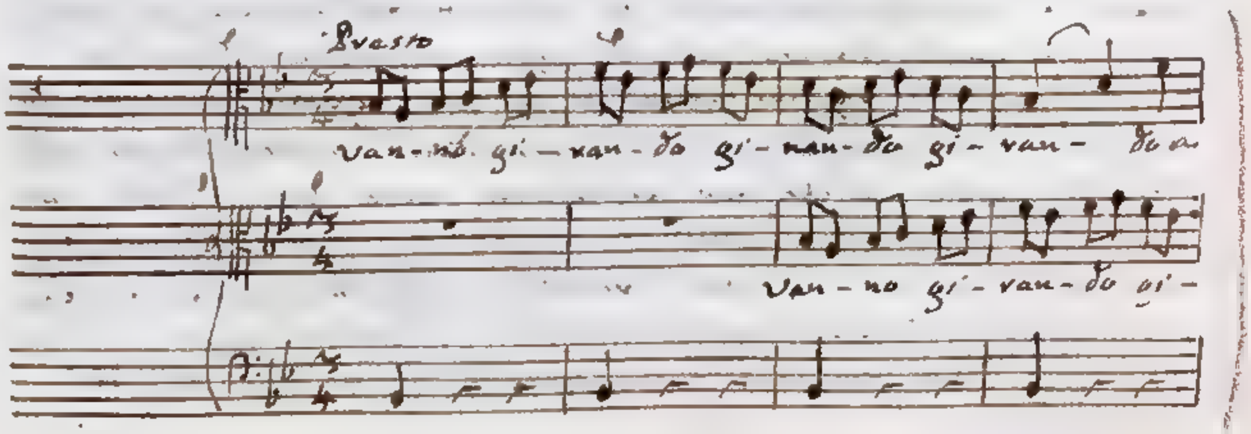
Nel seguente passo preso dal Salmo XI. dal Signor Benedetto Marcello si ascende per un Semituono maggiore cangiando la voce crescan, e si usa in oltre il bell'artifizio, che replicandosi tre volte dall'Alto superiore la parola crescan, si viene a formare la serie di Semituoni GA♮, AB♭, BC. Egli è vero, che le replicate pronunziazioni della parola crescan sono fra loro separate da poche note, sotto di cui stanno le parole più numerosi; ma egli è vero altresì, che cantandosi per esempio la seconda volta il vocabolo crescan, le poche note frapposte non mi fanno perdere la memoria del primo canto d'esso vocabolo, di modo che m'accorgo benissimo dello ascendimento pel Semituono minore A♭A, il quale si rende tanto più notabile, quanto che introduce cangiamento di Tuono, passando col suo mezzo la cantilena dal Tuono E♭ al Tuono B♭ amendue per Terza maggiore. Le medesime riflessioni si adattano al Semituono minore B♭B, per cui differiscono l'ultima nota della parola crescan detta in secondo luogo, e la prima nota della stessa parola detta in terzo luogo. Nell'Alto inferiore si ripete due volte il vocabolo crescan, il che determina la progressione di Semituoni DE♭, ed queste iterate ammonizioni svegliano nella mente l'idea, che l'accrescimento del numero e della felicità dei giusti esser deve continuo, e sempre maggiore.

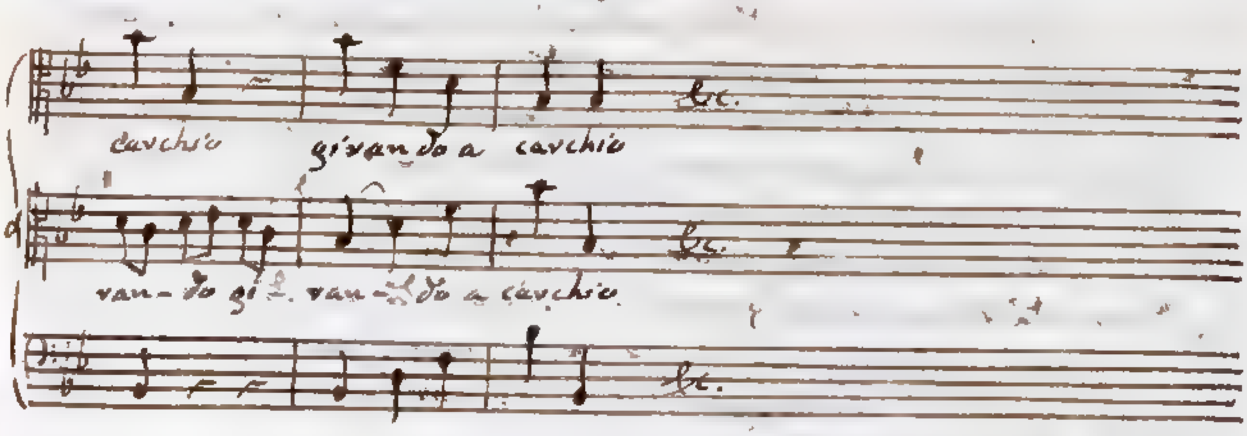


Siccome l'andare avanti è una continuazione, ed un replicato accrescimento dello intrapreso cammino; così il tornare addietro è una iterata diminuzione del viaggio precedentemente già fatto. Quindi l'andare avanti si esprimerà con voci, che progrediscono dal grave all'acuto, ed il tornar indietro con voci, che retrocedono dall'acuto al grave. Valendomi dei soliti Salmi, i quali contengono in se stessi ogni sorta di imitazione, troverà chi legge il sottoscritto esempio nella Chiusa del Salmo VI.

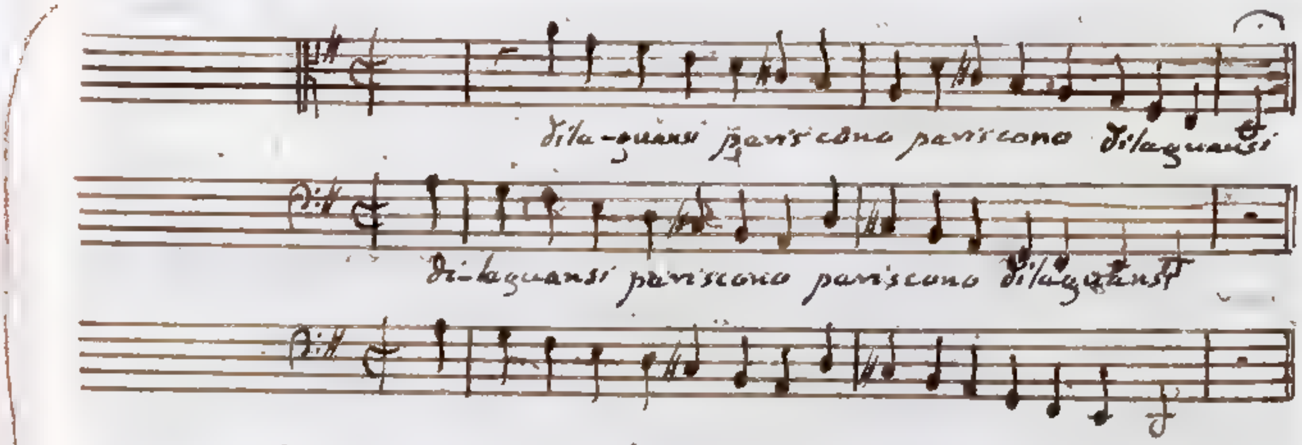


Se qualcuno o cammina, o corre girando, ora va avanti: ed ora torna indietro: Qui la qual cosa si fatta azione rappresenterassi con voci, che si movano ora dal grave all'acuto, ed ora dall'acuto al grave. Si osservi l'esempio contenuto nel Salmo XI, e si avverta che parlandosi di un giro circolare, e che ritorna in se stesso, anche la cantilena compiuto il giro si restituisca a quella nota, dalla quale ha avuto principio.





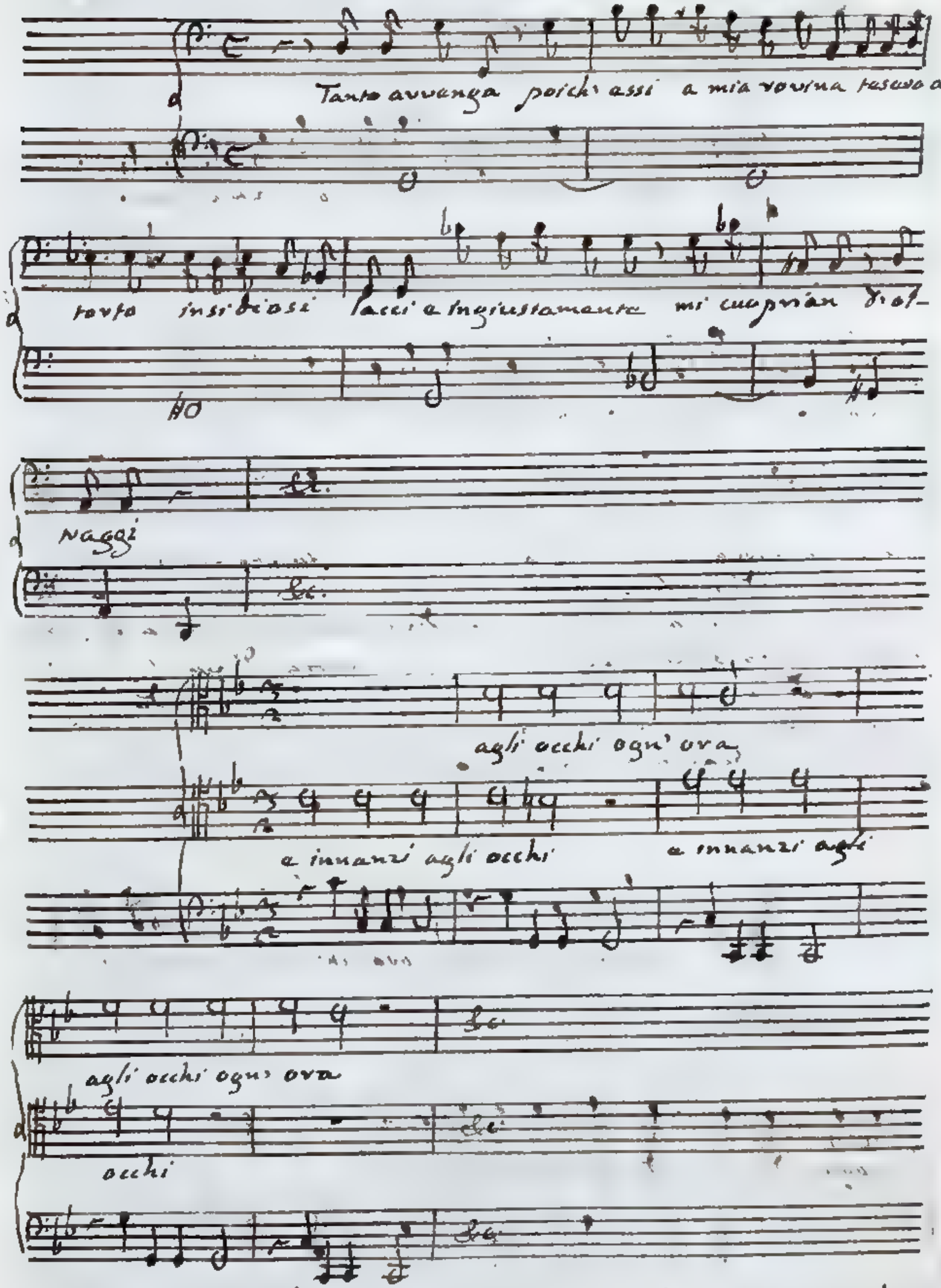
Col mezzo di replicati scemamenti qualunque cosa si dilegua, e perisce: ma i replicati scemamenti si dinotano con una serie di suoni, che discende dall'acuto al grave; dunque lo svanire, il perire di un oggetto verrà vivamente espresso dalla serie predetta. Il primo Salmo del Signor Benedetto Marcello mi suggerisce il seguente esempio, in cui raccomandandosi di cantare prima una parte, indi l'altra, anche per questo capo si rende più espressiva l'imitazione del perire, e dello dileguarsi della strada degli empj.



Svanisce, e si toglie apparentemente dal mondo un oggetto occultandolo, e ricoprendolo: le quali cose perciò s'imiteranno con melodie, che passano dall'acuto al grave. Ci confermeremo vie più in tale opinione richiamando a memoria ciò, che di sopra abbiamo detto (§3.), che le tenebre si rappresentano con voci gravi, e facendo la riflessione, che le tenebre nascondono, e ricoprono alla vista gli oggetti, e che per metafora suole dirsi di una cosa occulta, ch'è fra dense tenebre involta. Sarà facile derivare la conseguenza, che il render palese, lo scoprir che che sia, l'averlo dinanzi agli occhi si dinoterà congruamente con suoni, che facciano passaggio dal grave all'acuto.

L'

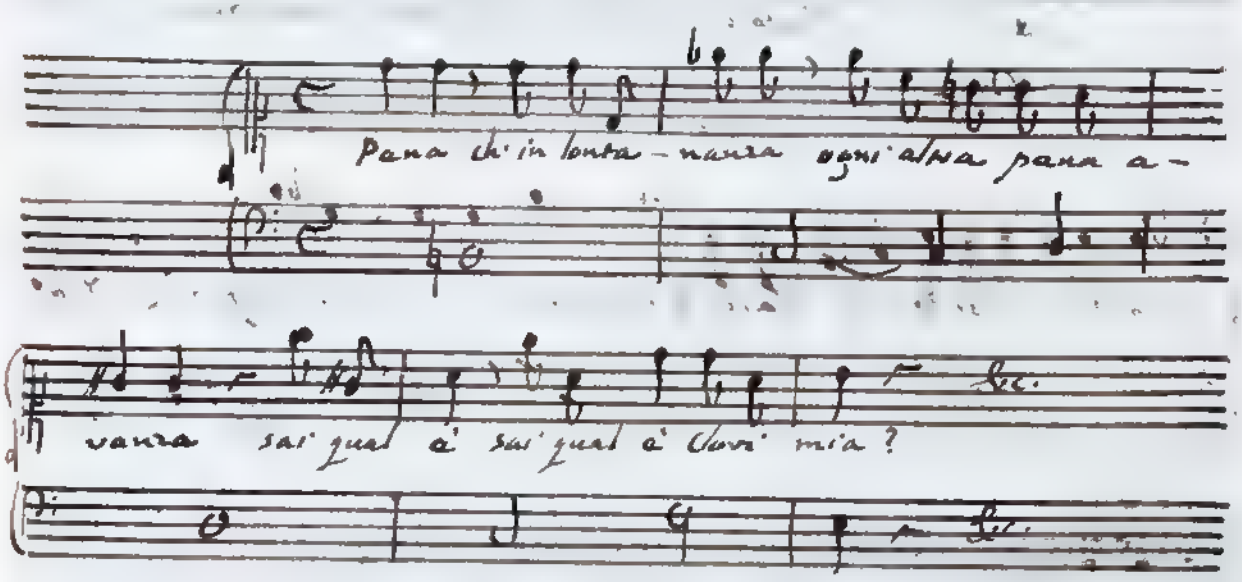
Lo esempio primo che adduco l'ho preso in prestanza dal Salmo XXXIV. dal tante volte lodato Autore, e l'esempio secondo dal Salmo L [illegible]



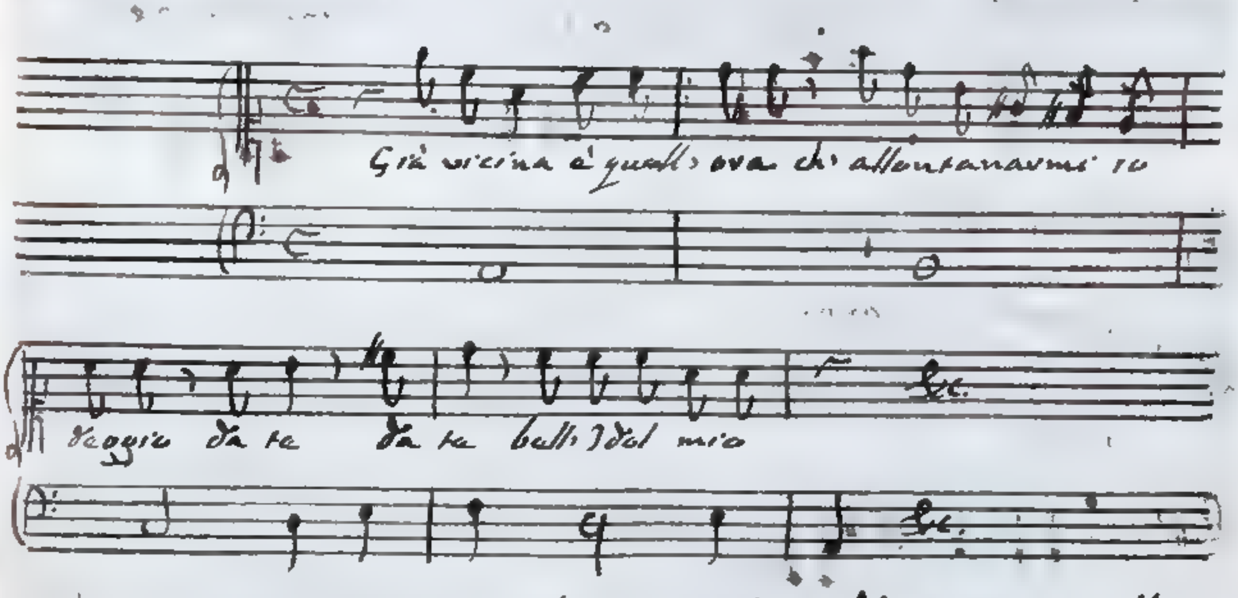
§ 9. La lontananza suole dai Maestri di

Contrappunto

Contrappunto esprimersi con silenzi fra loro distanti di Tuono. Gli esempi sono così frequenti, che sarebbe più ... Quello che segue è stato da me trascritto da una Cantata del Signore Scarlatti il vecchio, che principia Alfin m'uccidereste o miei pensieri.



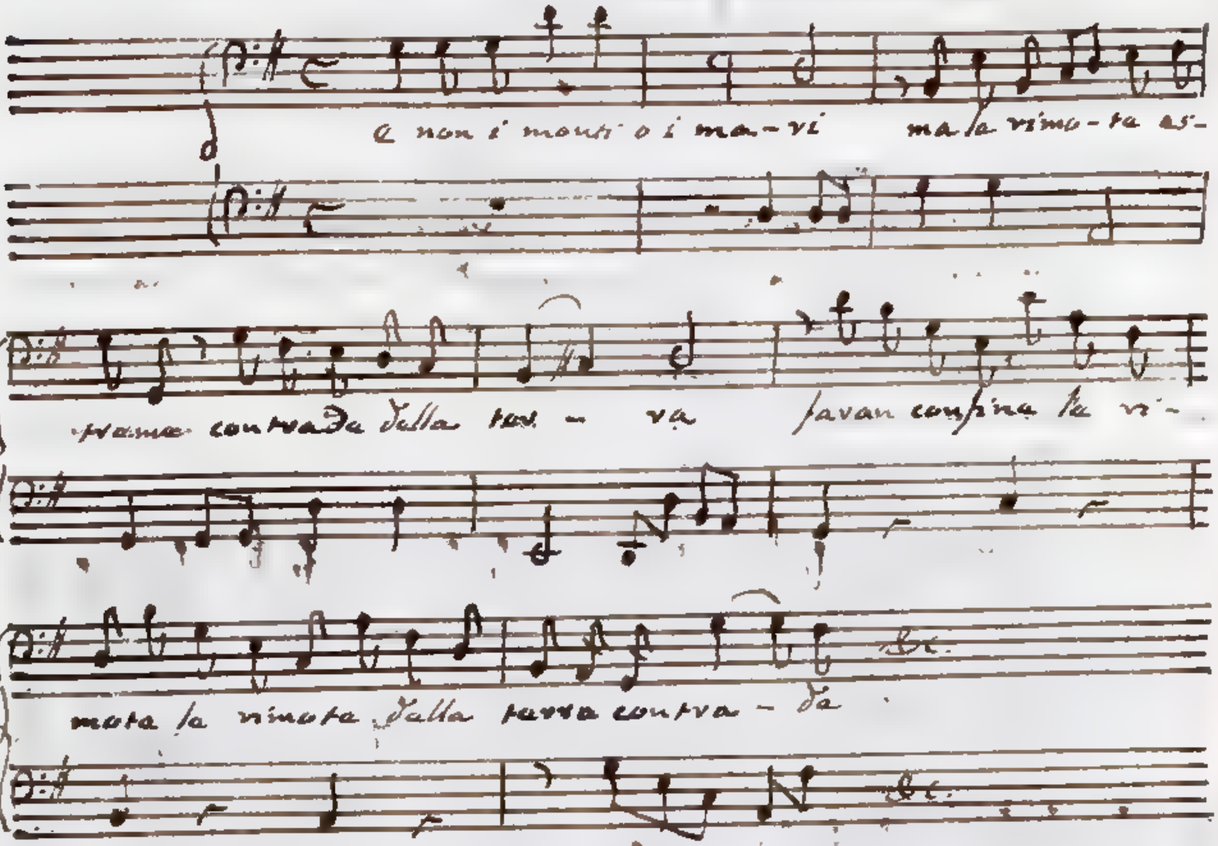
Che se si vorrà imitare la azione dello allontanamento di un oggetto dall'altro, siccome questo allontanamento da principio è piccolo, ed indi va diventando maggiore, così farà d'uopo simbolleggiarlo con una serie di voci, che dal Tuono della prima si vadano sempre discostando. Si trova ciò molto bene eseguito nel principio di una Cantata dello stesso Scarlatti, che pongo sotto gli occhi dei Leggitori.



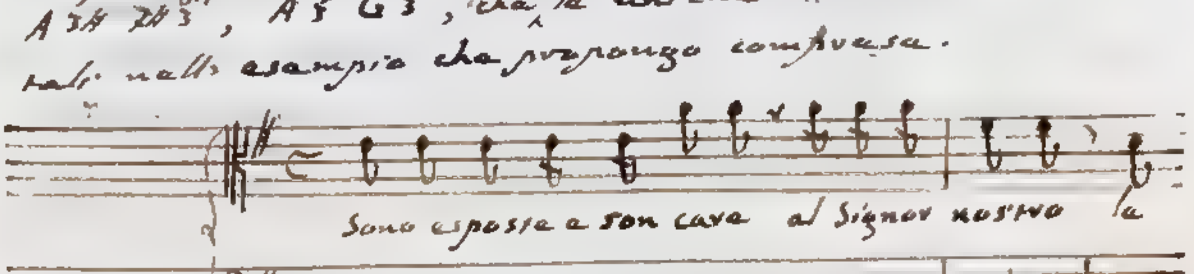
Nel sottoposto esempio il Signor Benedetto Marcello

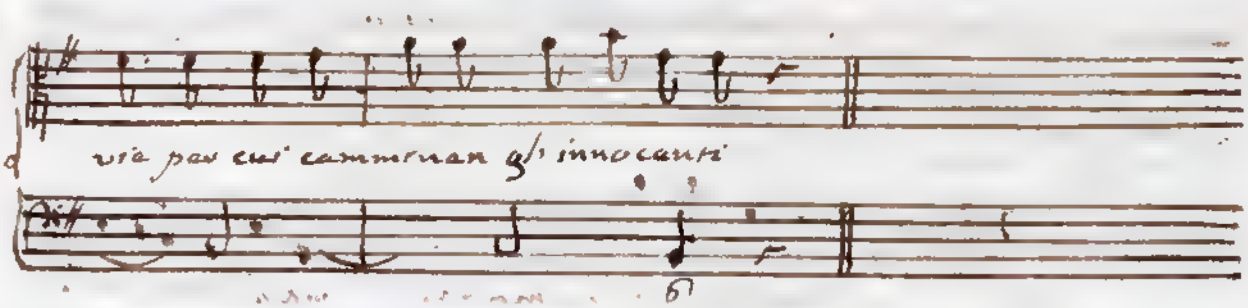
metta

mette eccellentemente sotto la fantasia i vastissimi confini, ai quali si doveva estendere l'impero del Messia. Lo ho trascritto dal Salmo II.

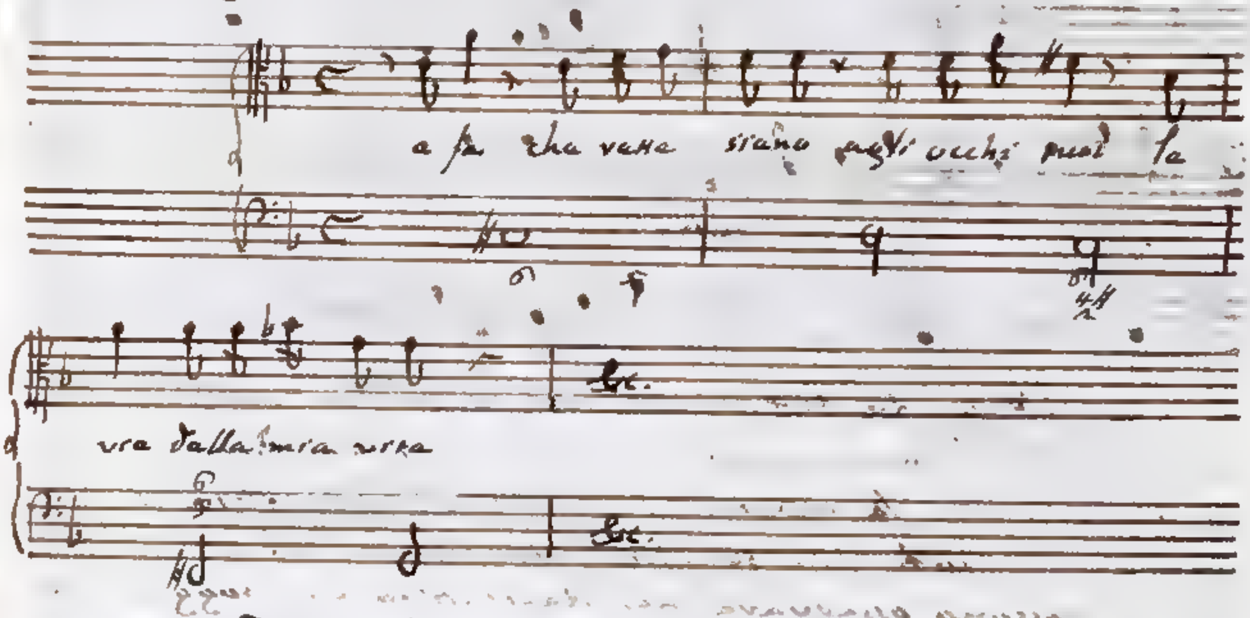


§ 9. La semplicità, ed altre doti analoghe, cioè a dire l'innocenza, la purità, il candore, la pace, la rettitudine, la verità, la docilità, la facilità si rappresentano colle più semplici melodie. Tali sono quelle, che si possono osservare nel Recitativo che soggiungo trascritto dal Salmo I: Si dividono esse in due classi, cioè in armonie melodiosamente adoperate, ed in melodie propriamente tali. Le prime sono di facile intonazione; perchè tutte consonanti. Sono altresì semplicissime le seconde, e può servire di prova l'uso frequentissimo che si fa nella parte del Basso dei due passi A 3♯ D♯ 3, A 3 G 3, che sono la unica melodia veramente tali nell'esempio che propongo composta.

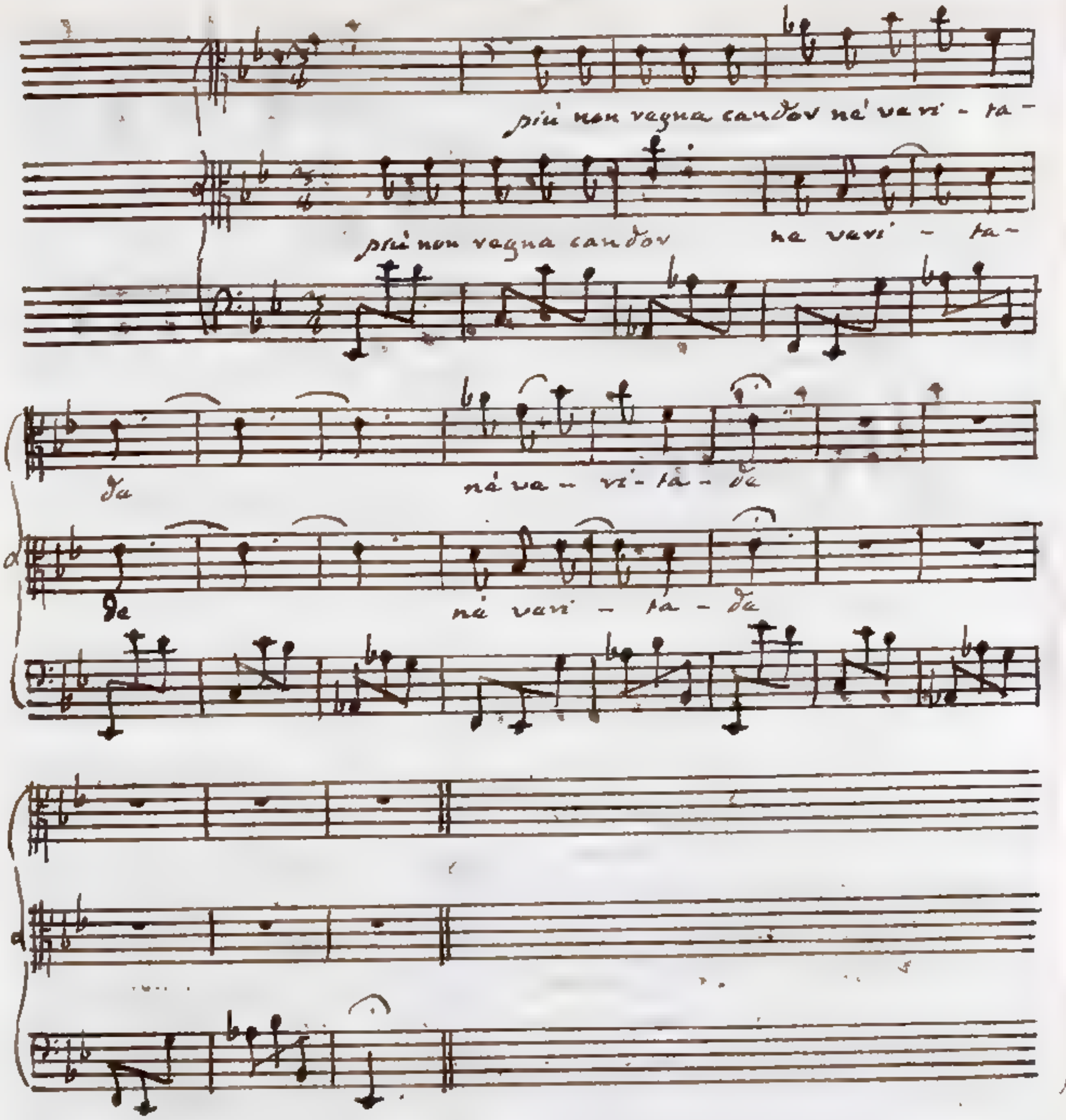




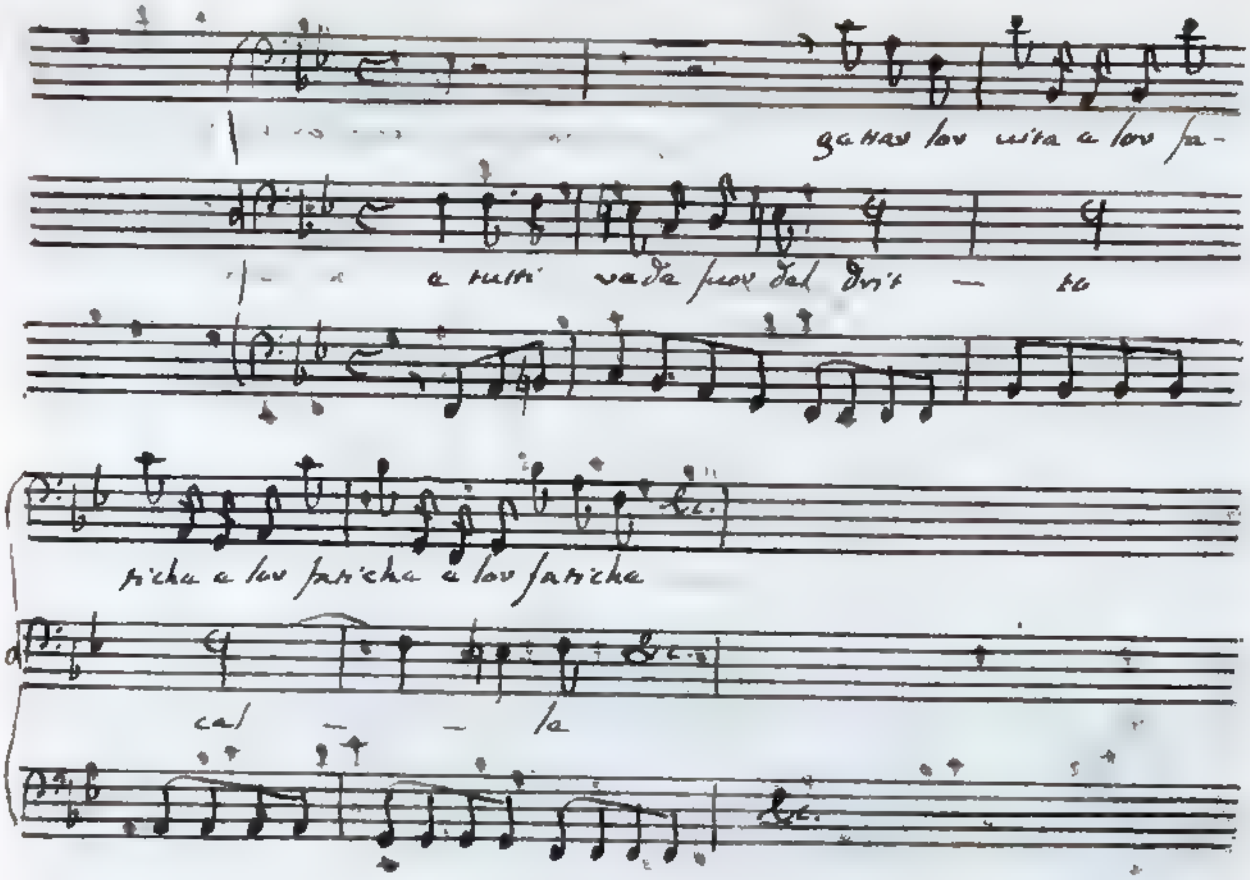
Molto simile al premesso è il seguente passo di Recitativo contenuto nel Salmo V. Non l'ho voluto tralasciare, acciocchè osservi chi legge la facilità grande, che trova il Cantante nello intonare la Settima minore G relativamente al Basso fondamentale A posta nel fine della prima Battuta, a cui dalla nota consonante E si va ascendendo coi movimenti di grado E F, F G.



Perchè l'Unisono tiene il primo luogo fra le semplici melodie, se ne servono molto i Maestri per simboleggiare la somma registrata virtù, accompagnandolo con armonia parimente semplici, che le varie parti formano fra loro. Veggasi l'esempio dal Signor Marcello cavato dal Salmo XI., e si noti che le tre Battute, in cui ambe le parti cantano lo stesso A♭, contengono l'Unisono in doppia figura e di melodia, e di armonia, sì perchè ciascuna parte si ferma sempre sull'A♭, e perchè le due parti si corrispondono in Unisono.



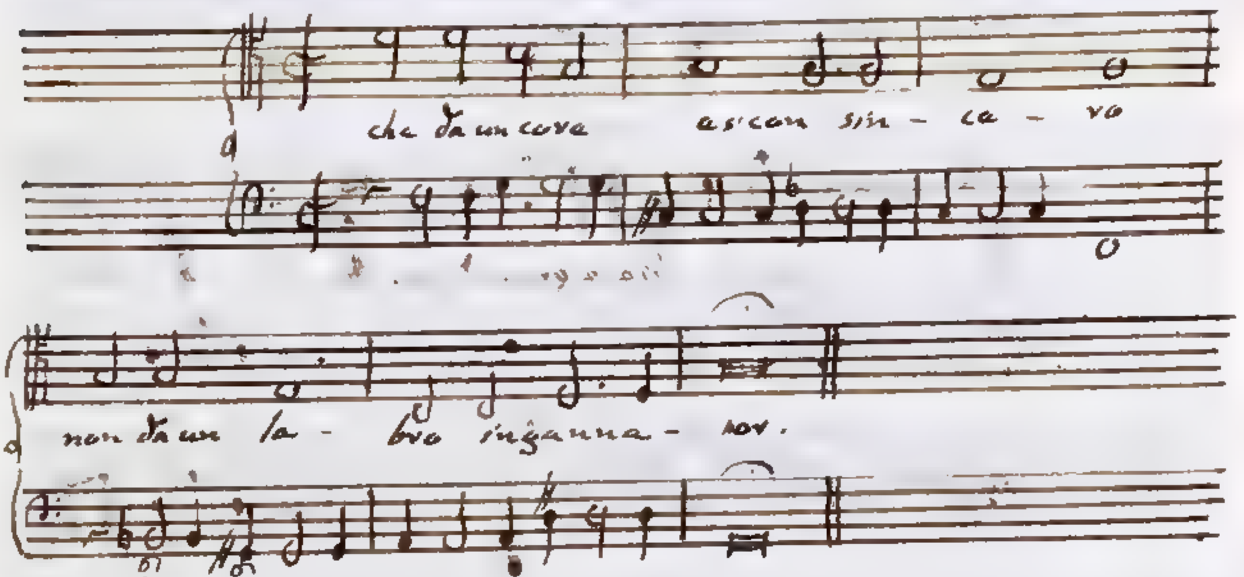
Lo Unisono è sommamente adattato per significare la via retta o reale, o metaforica. Siccome lo Unisono non declina nè dalla parte del grave, nè da quella dell'acuto; così una strada dritta non piega nè a destra, nè a sinistra. Anche una strada, o altra cosa piana, la quale nè ascende, nè discende, si dinota assai bene collo Unisono, che nè cala verso il grave, nè monta verso l'acuto. Si osservi come nel Salmo XIII. si rappresenti il retto cammino della virtù.



§ 10. Le cose dette nel precedente paragrafo insegnano, che per dinotare le accortezza, gli artifizj, i raggiri, la malizia, la rubalanza, la bugia, la frode, l'inganno debbono i Maestri valersi di melodia, e di armonia ricercata ed artifiziosa. Se si tratterà di accortezza, di ingegno, e di artifizj onesti, la melodia, e la armonia vorranno essere studiate sì, ma nel tempo stesso grate alle orecchie. Che se si vorranno imitare i raggiri ingiusti, la malizia, la rubalanza, la bugia, la frode, lo inganno, ed altri sì fatti vizj; fra le melodie, e le armonie ingegnose si scelgano quelle, che pungon le orecchie. Un tale disgusto servirà ad esprimere la mala natura dei detti vizj, il danno che apportano alla società, e la disapprovazione che meritano. La bugia, la frode, lo inganno verranno al vivo rappresentati da modulazioni, che riescano inaspettate, ed ingannino il senso. Alcuni per tale oggetto si servono di quei difettosi passaggi, dei quali ho fatto parola nel Capitolo settimo del primo Libro. In fatti in più di un esempio ivi addotto si tratta di menzogna, di frodi, di inganni, di tradimenti. Ma conforme che i mentovati

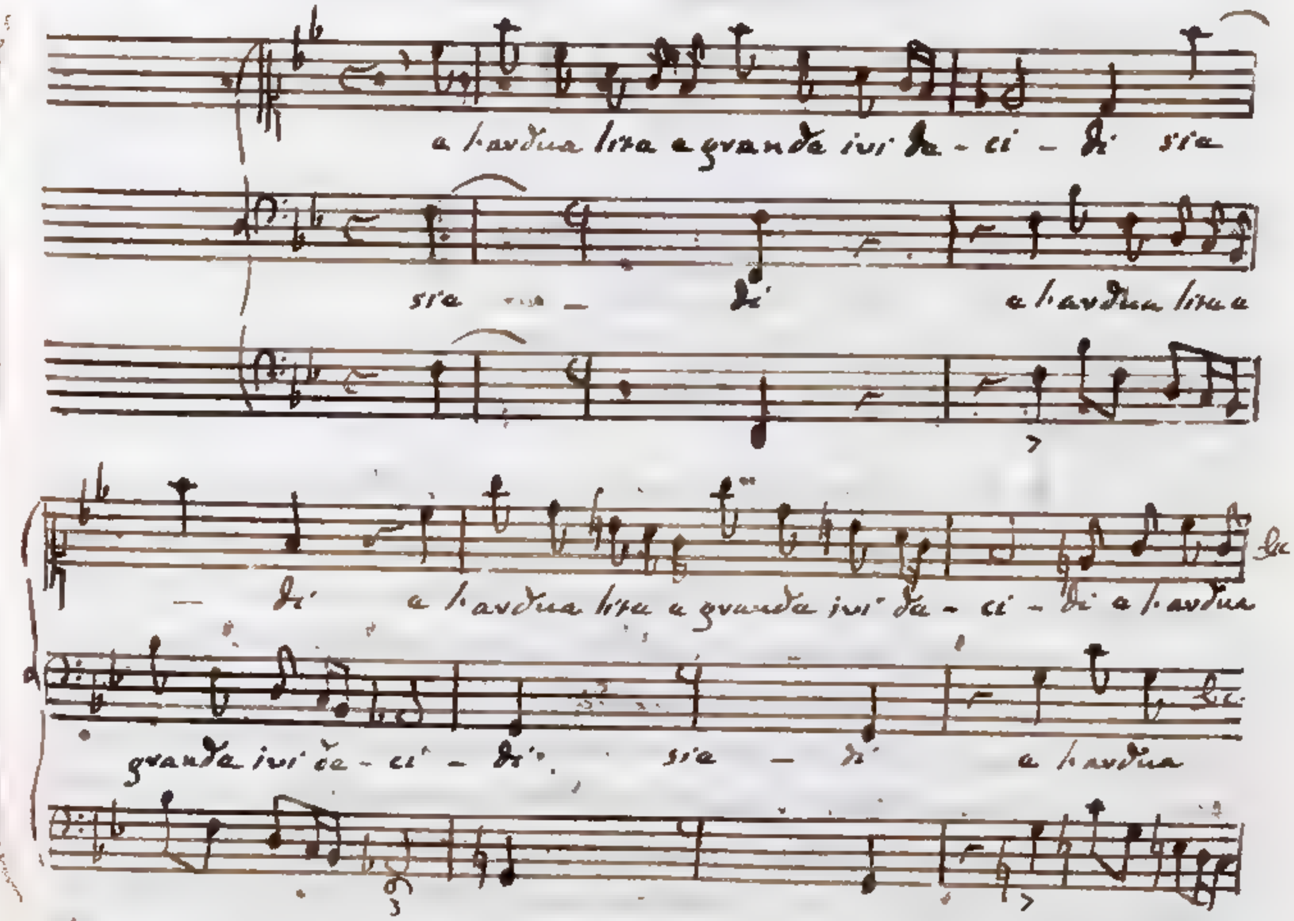
passaggi

passaggi non si accordano colle buone leggi del Contrappunto, io non posso approvarne l'uso; essendoci massimamente in Musica dei passaggi tanti, che defraudano l'aspettazione dell'udito, e che possono ottimamente adattarsi alle menzionate imitazioni. Nell'esempio che vi è preso di presente del Salmo XVI. l'orecchio si persuade, che all'accompagnamento B^{6}_{3} debba seguire il C^{5}_{3}, e tanto più venissene tale credenza, per il celebre Autore che a B^{6}_{3} venga dietro $G\sharp^{6}_{3}$, trasferendosi con ciò improvvisamente dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore, a cui appartiene il susseguente passaggio $G\sharp^{6}_{3}$ A^{5}_{3}. Ora mentre l'orecchio si va persuadendo, che la cantilena si possa trattenere alquanto nel detto Tuono, si fa un inaspettato transito a D^{5}_{4} per inaspettatamente conchiudere nel Tuono G per Terza maggiore.



§ 11. Trattando (Lib. II. Cap. I.) delle Cadenze, ho detto ch'esse sono quell'ultimo movimento, che si fa conchiudendo la cantilena, o un qualche suo passo, il qual movimento deve lasciare soddisfatto l'udito, ed equivale come al finimento di un periodo. Il compimento adunque del senso della orazione si esprimeva colla Cadenza, e della perfezion delle quali, e della maggiore, o minore attività di conchiudere, nel luogo citato ne ho tenuto lungamente discorso. Potranno parimente le Cadenze significare compimento, conclusione, stabilimento, decisione, ed altre sì fatte cose, dopo le quali non altro

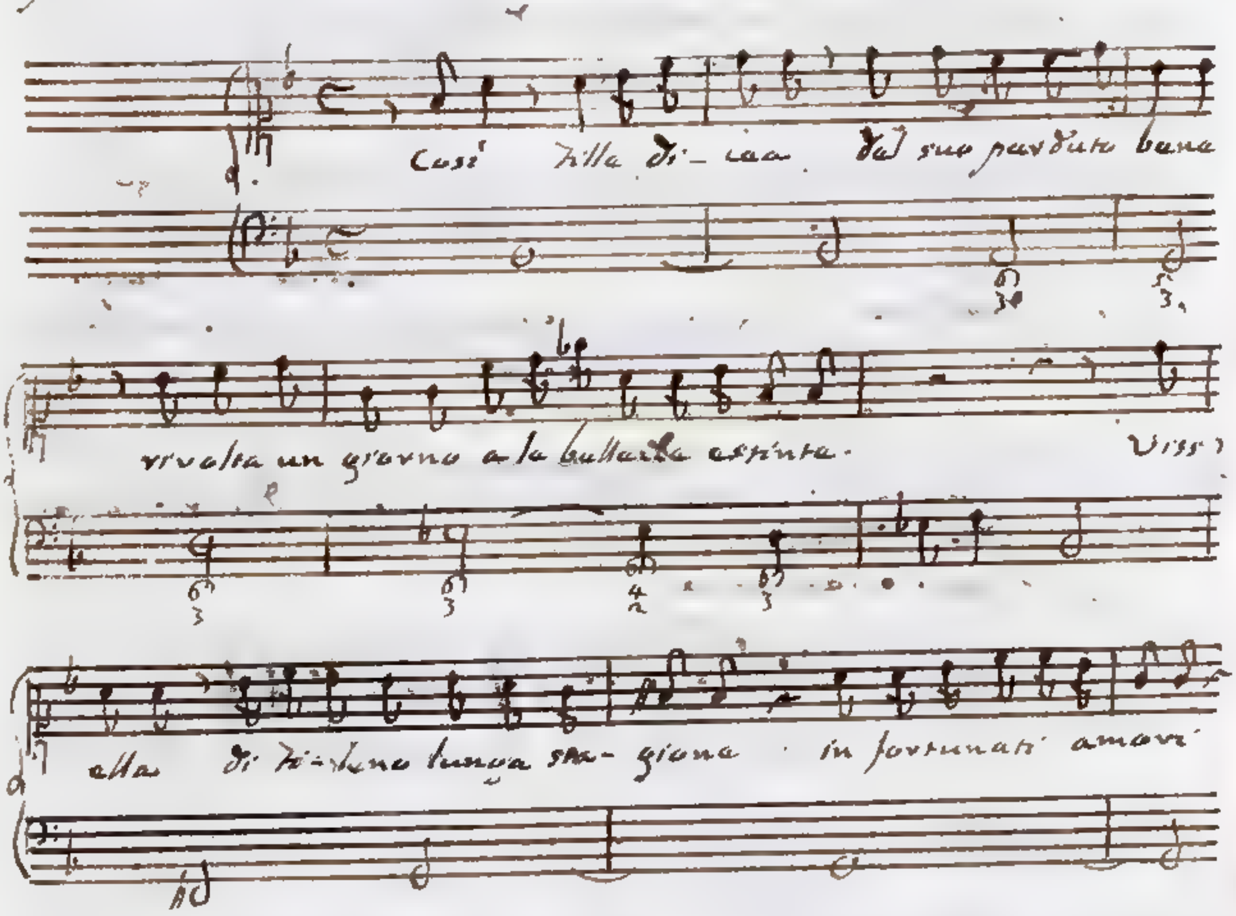
si aspetta. Giovami qui di riparare ciò, che ho notato (Lib. 2. Cap. 1. § 21.), che [illegible] considera, che si sia fatta Cadenza solamente quando il Basso si muova o da accompagnamento fondamentale a fondamentale, o pure da derivato a fondamentale. Lo esempio, che io trascrivo dal Salmo VII., contiene una preghiera del Salmista al Signore, acciò accordi la lira a suo favore, e contro de' suoi nemici. Si osservi, che alla parola Decidi, che tre volte si replica, corrispondono altrettante Cadenze, due perfette D$^{7\,6}_{5}$ A$^{6}_{3}$, G$^{5}_{3}$ C$^{5}_{3}$, ed una A$^{6}_{3}$ G$^{5}_{3}$, che relativamente al Basso fondamentale si trasferisca dalla quarta alla quinta corda del Tuono C per Terza minore. Per rendere più concludenti, e decisive le Cadenze perfette, l'Autore ha stimato bene di aggiungere all'antecadente accompagnamento la Settima minore, la quale, come altrove ho notato (Lib. 3. Cap. 2. § 7.), rende in certa guisa necessario il passo dalla quinta corda alla prima proprio della Cadenza perfetta.



Prima di passar oltre non voglio lasciar di avvertire, che se fatta una Cadenza si muterà poscia Tuono,

servirà

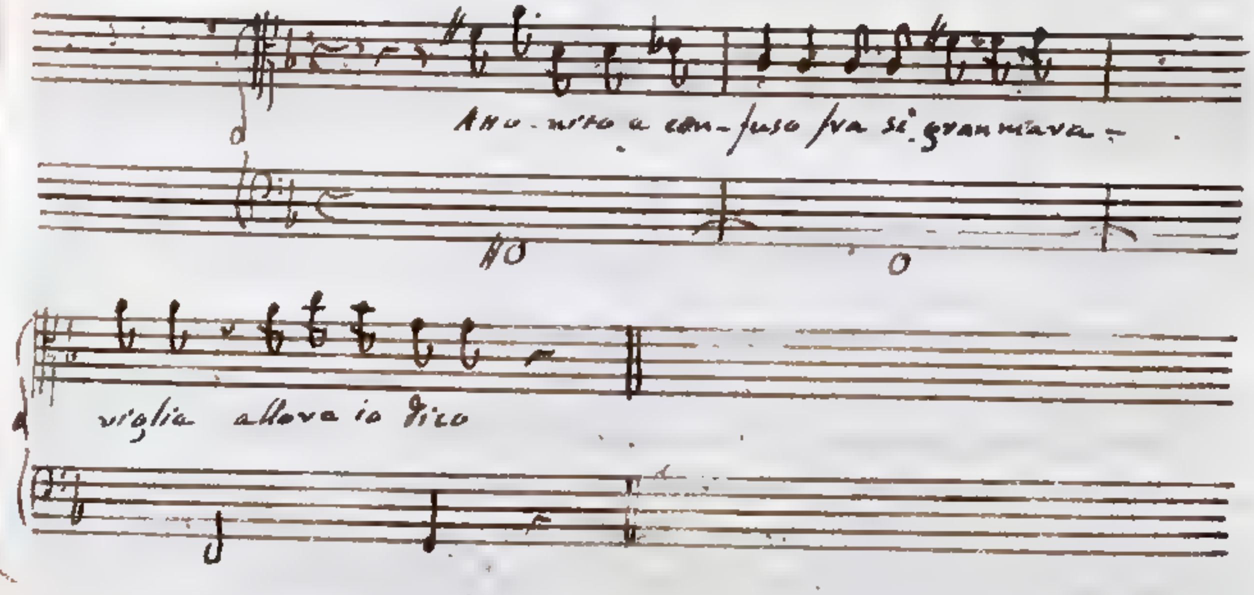
servirà questo cangiamento, massime quando si passi ad un Tuono di natura diversa dal precedente, per dinotare la varietà, che intervengono nei sentimenti, o nella narrazioni della poesia, o della prosa. Nel sottoposto esempio preso dal Duetto di Monsignore Steffani: Saldi marmi riferite prima le parole di Filla al morto amante Filano, passa il Duetto a narrare la storia degli amori di Filla con Filano, e della morte di questo. Una tale diversità di narrazioni si esprime dallo Steffani col far transito dal Tuono B♭ per Terza maggiore al Tuono G per Terza minore.



§ 12. Si terrà il senso della espressione sospeso; usando passi derivati dalla Cadenza, i quali finiscano in un accompagnamento derivato di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, ovvero pescandosi in opera quei passaggi fondamentali, che non sono Cadenza, o i loro derivati. Nel sovrascritto esempio il passo B♭6 5/3 A 6/3, che finisce in un accompagnamento di Terza e Sesta, deriva dalla Contraccadenza B♭6 5/3 F 5/3. I tre susseguenti passaggi A 6/3 G 5/3 6, G 5/3 6 D 6/3 6, D 6/3 6 C 6/3 6 traggono l'origine dai fondamentali

F 5/3 G 5/3 6

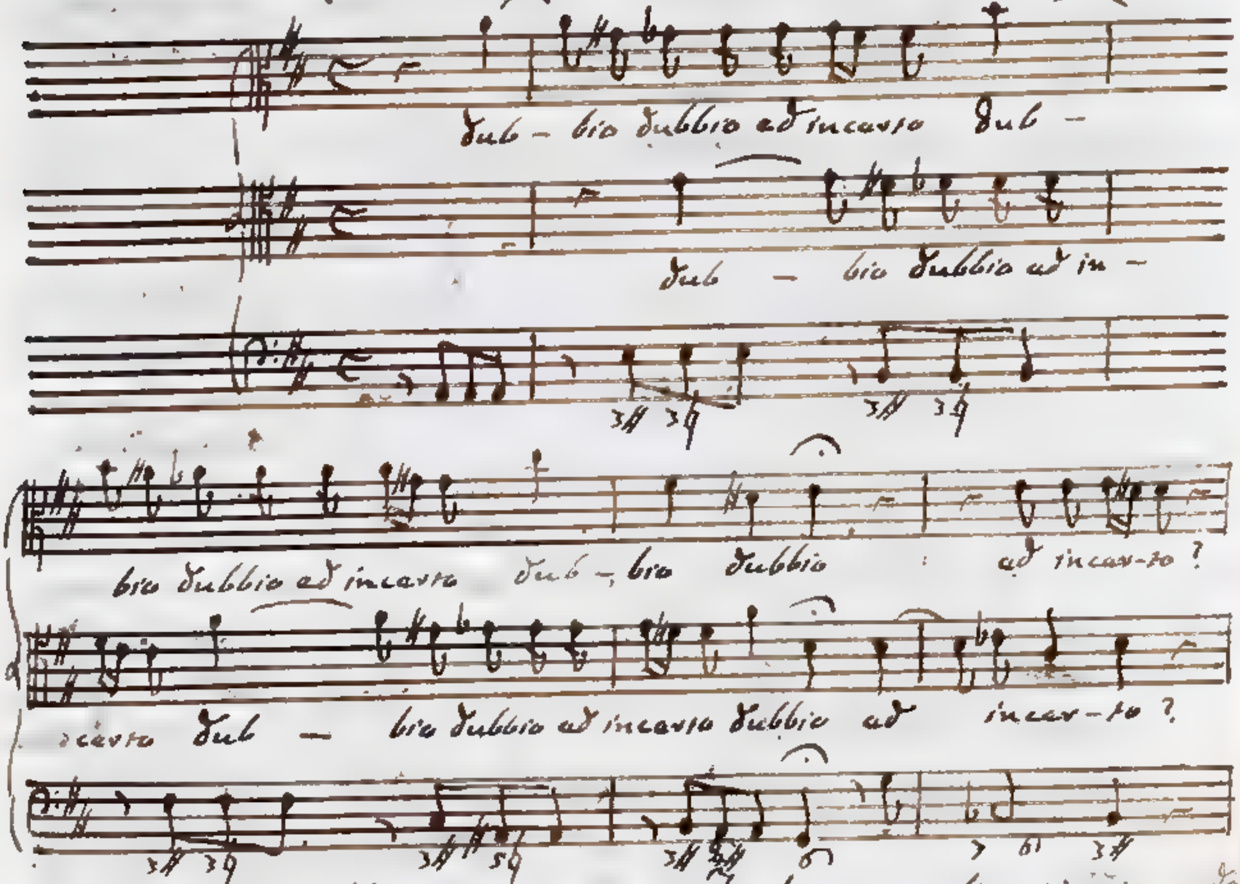
7^5_3 G $^5_3{}^6$, G $^5_3{}^6$ B♭$^5_6{}_3$, B♭$^5_6{}_3$ C $^5_3{}^6$, che non si contano nel numero delle Cadenze spettanti al Tuono B♭ per Terza maggiore, invece si trova la cantilena. Molto maggior sospensione ne nasce adoprando o gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, o gli accompagnamenti dissonanti; su i quali l'orecchio manifestamente comprende non potersi far punto, desiderandosi dopo di essi qualche accompagnamento realmente consonante, che raddolcisca quella impressione piccante, che hanno nelle orecchie prodotta. Non si persuaderà mai l'udito, che nello addotto esempio possa il senso terminare colla parola bellezza, alle due ultime sillabe della quale corrisponde l'accompagnamento dissonante C$^6_4$. I passi non conchiudenti, di cui trattiamo, serviranno parimente ad esprimere tutte quelle cose, che non lasciano l'animo pago, e dopo le quali se ne aspettan dell'altre, come sarebbe a dire il proseguimento di che che sia, la ricerca, la confusione, la dubbietà. Si gusti il seguente Recitativo contenuto nel Salmo VIII., e si ponga mente alla parola confuso, a cui si adattano tre note C♭, C, C, la prima delle quali con 3a fondamento dell'armonia forma Settima diminuita, cioè a dire una dissonanza, e le due rimanenti Quinta ~~diminuita~~ minore, che nel presente caso è una consonanza per rappresentanza.



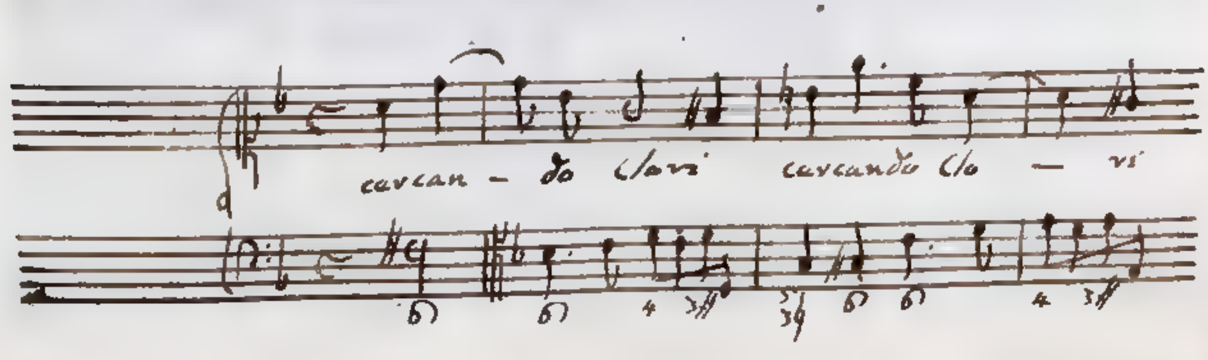
§ 13. La dubbietà, la ricerca la trovo altresì imitata con frequenti modulazioni da Tuono a Tuono, le quali lasciano incerto l'orecchio, in qual Tuono si

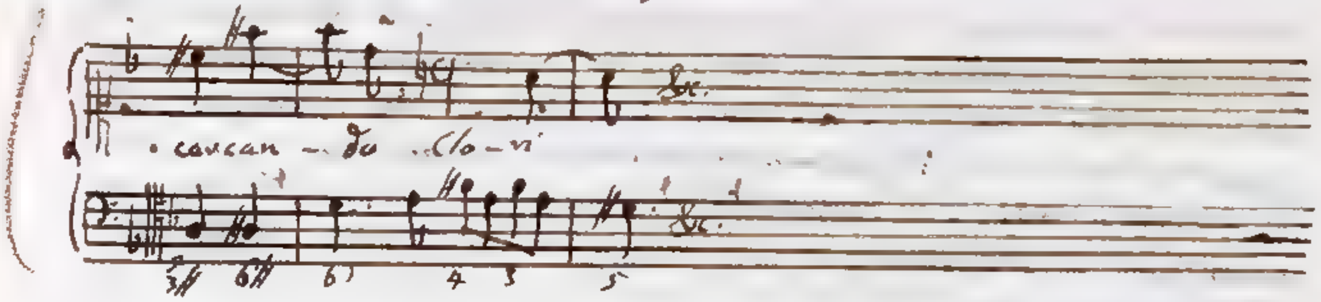
abbia

abbia di andar a finire. Relativamente alla ricerca i diversi Tuoni non esprimono solo l'incertezza di ritrovare la cosa cercata, ma ancora la varietà dei luoghi, nei quali si cerca. Il primo bellissimo esempio è preso dal Salmo XII., il secondo da una Cantata del Signore Scarlatti il vecchio, il cui principio: Quanti affanni ad un core.

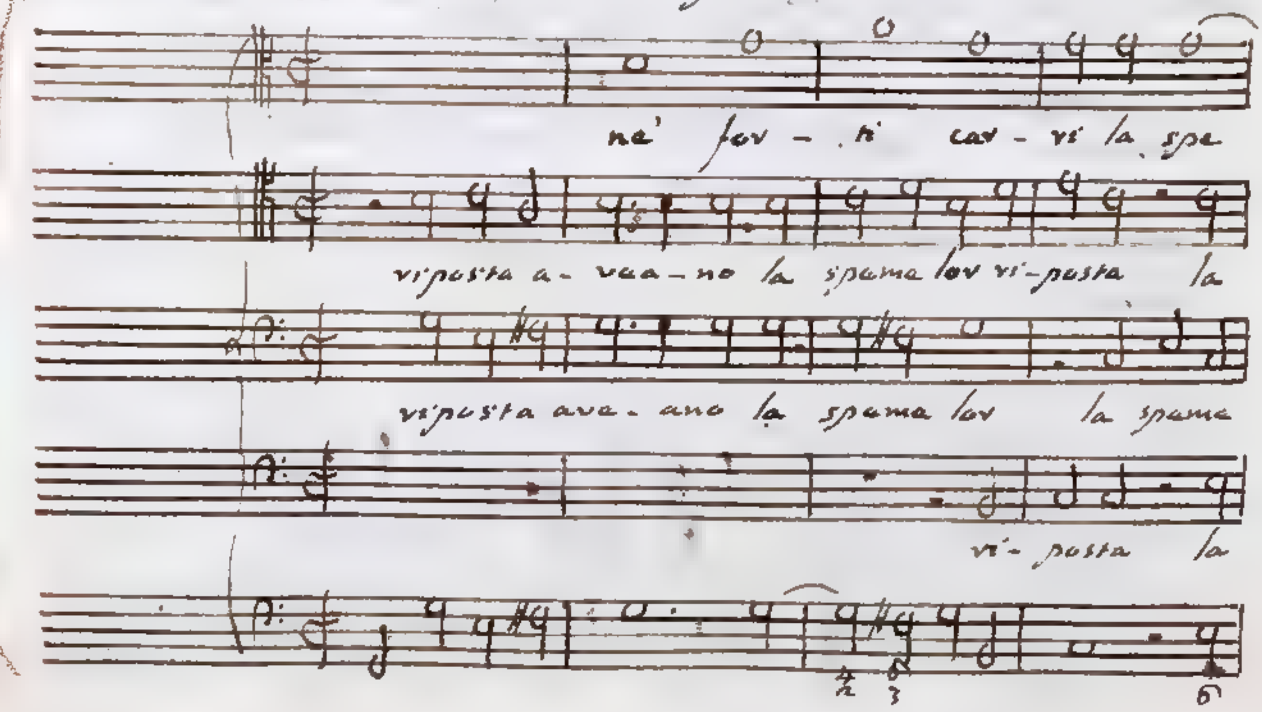


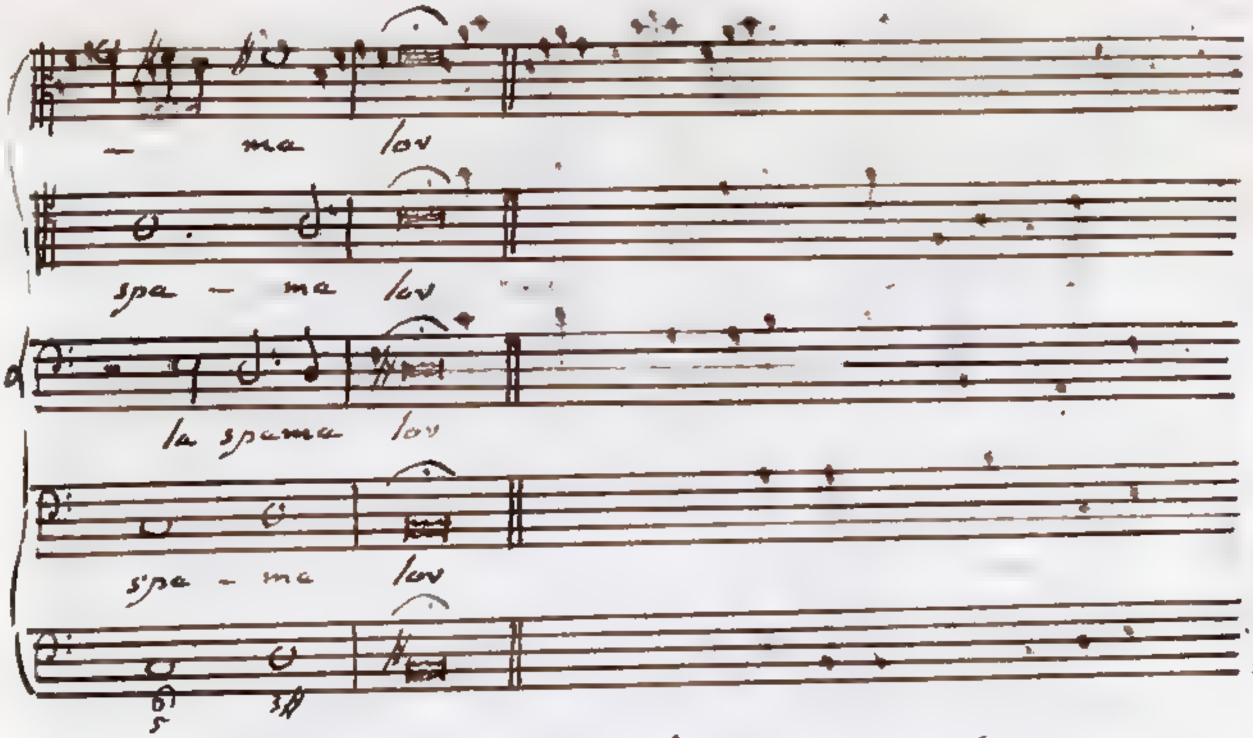
Alla parola dubbio pronunciata l'ultima volta corrisponde il passo non conchiudente A $\hat{2}$ ♯ 6 3, che termina in un accompagnamento derivato di Terza e Sesta, nel quale i Cantanti si debbono alquanto fermare come indica il segno 𝄐. Questa maniera di simboleggiare la dubbietà è relativa al metodo da me proposto nel precedente paragrafo.



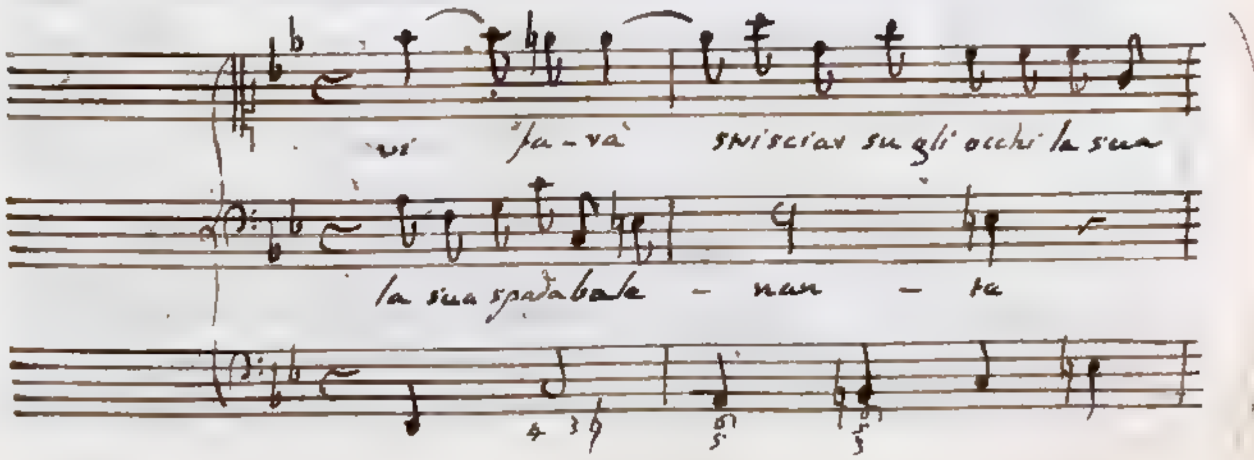


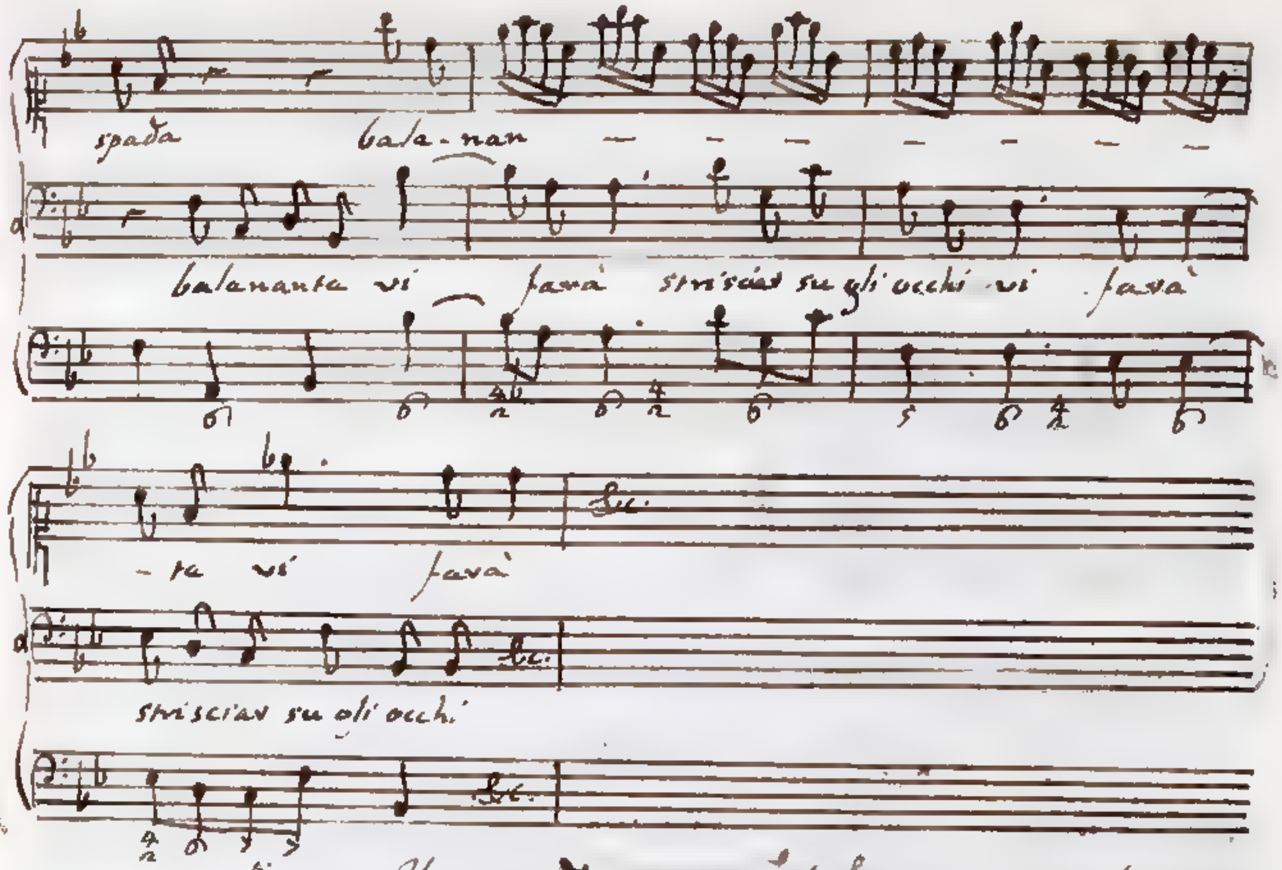
§ 14. Alcuni oggetti, che considerati in se stessi riuscirebbero di difficile imitazione, si esprimono talvolta molto agevolmente col mezzo delle circostanze, che li accompagnano. Non si saprebbe a prima vista come imitar la speranza, ma se per esempio fosse dubbia e fallace, queste circostanze suggeriscono la maniera di simboleggiarla con quegli artificj, che rappresentano il dubbio, e l'inganno. Dicesi nel Salmo XIX., che i nemici sconfitti avevano posta nei carri, e nei destrieri la loro speme. Ora siccome questa speranza fu mal fondata, e fallace; così il Signor Benedetto Marcello la esprime terminando la cantilena col passo D 3♯ B 5♯ 3♯, che non conchiude, ed inganna. Non conchiude, perchè i passaggi di Terza all'ingiù, e all'insù non si contano nel numero delle Cadenze: inganna; perchè trovandosi la composizione nel Tuono G per Terza maggiore, e credendo l'orecchio, che da D 3♯ si faccia transito a G 5, se ne defrauda l'aspettazione, facendo seguire a D 3♯ l'accompagnamento B 5♯ 3♯, e trasferendosi inaspettatamente dal Tuono G per Terza maggiore al Tuono E per Terza minore.





Se venisse proposto di imitare il baleno, si porrebbe notare, ch'esso si muove velocemente, e tortuosamente. Avendo di sopra (§ 9.) avvertito, che il cammin dritto si rappresenta con voci unisone, ne segue che il cammino tortuoso si esprimerà con suoni, chi ora vanno dall'acuto al grave, ora dal grave all'acuto. Con tali suoni adunque, i quali celeremente si muovano, si potrà figurare il baleno, e di sì fatto artificio si è servito il Signor Benedetto Marcello nel sottoscritto passo del Salmo VII.





§ 15. Il considerare quali impressioni facciano, e quali affetti muovano nell'animo nostro gli oggetti, è una delle più importanti circostanze, che in esso possa notarsi. Quindi si vede, che se sarà in nostro potere le impressione dei varj affetti, sapremo parimente ritrovare gli oggetti tutti, che li producono nella mente. Per qual cagione trattandosi di cose pastorali si usano in Musica le più aggradevoli melodie, ed armonie? Non per altro certamente, se non perchè tali oggetti generano in noi delle grate affezioni. La vita pastorizia si concepisce comoda, semplice, ed innocente. Si esercita essa in luoghi ameni, che molto dilettano l'occhio. Gli animali, che hanno in cura i pastori; sono mansueti ed utili, somministrando lana pel vestito, e latte cibo tanto gradito. Si attribuisce in oltre ai pastori la poesia, il suono, ed il canto, cose tutte che piacciono sommamente. Facendomi adunque a rintracciare i fonti, da cui derivano le inclinazioni degli affetti, primieramente io divido questi in grati, ed ingrati, fra i quali estremi ci stanno degli affetti misti, che più o meno partecipano del grato, e dell'ingrato. Lungo sarebbe, e superfluo l'annoverare le affezioni grate, ingrate, e miste. Basta far riflessione al proprio sentimento interno per incontanente decidere, se una tale affezione appartie-

na

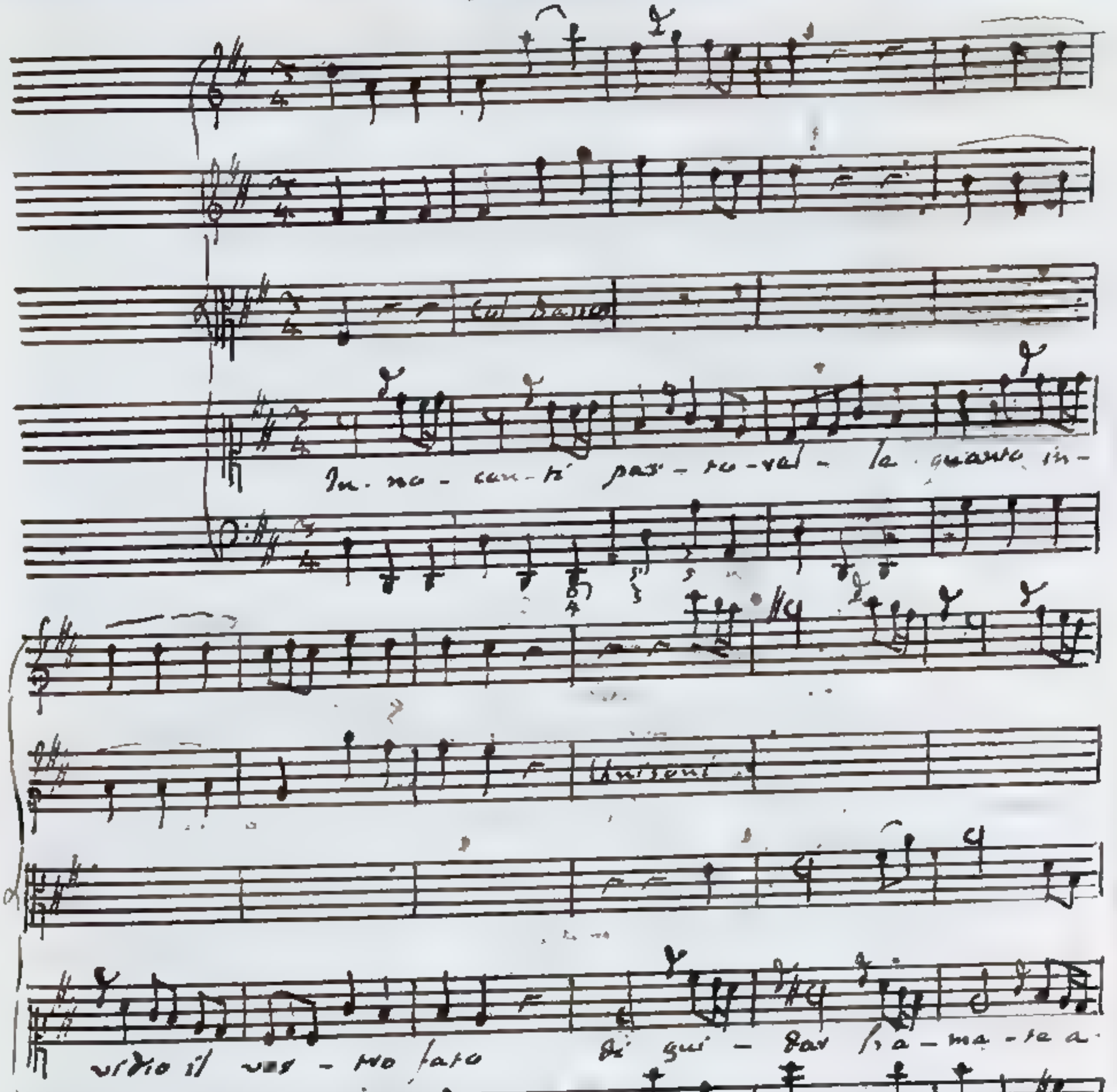
ne piuttosto ad un genere che all'altro. Ognuno intenderà per modo di esempio, che il contento del bene acquistato e che si possiede, è un affetto grato; che il rammarico del bene perduto è un affetto ingrato; e che la speranza di riacquistarlo è un affetto misto; andando sempre accompagnata dalla incertezza di ottenere la cosa desiderata.

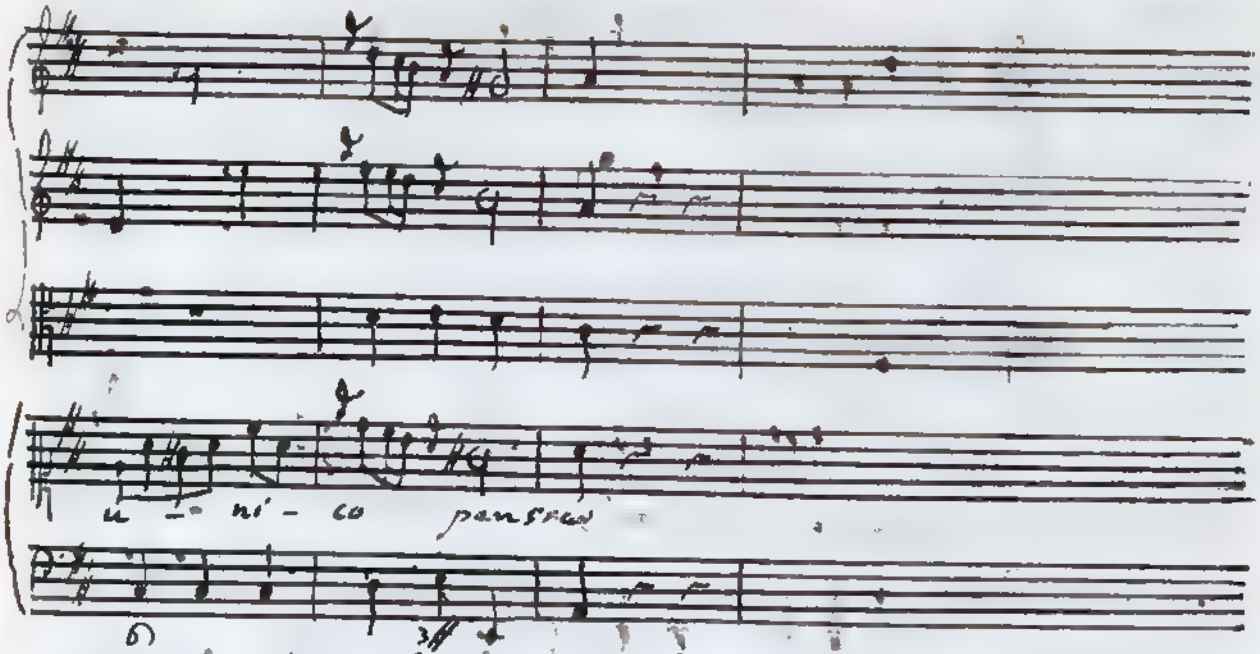
Si risvegliano colla Musica le dolci affezioni, ponendo in opera la più squisita melodia, ed armonia. Ho già insegnato (Lib. I. Cap. 1. 2. 3.) che la più dilettevoli melodie sono i movimenti di grado, ed i movimenti consonanti alli insù e all'ingiù, e che tengono il posto della più soave armonia le equisonanze, e le consonanze perfette, ed imperfette. Per eccitare le affezioni aggradevoli possono anco ammettersi i movimenti piccanti di melodia, le consonanze per rappresentanza, e le dissonanze; purchè si scelgano le più miti, e si adoprino unicamente per condimento, e con quel fine, che ha il Cuoco nel mescolare fra le vivande il salso, l'acido, l'amaro, l'austero quasi a dire per rendere la composizione più saporita. Le melodie risentite vogliono usarsi con parsimonia, e le dissonanze debbono farsi sentire alla sfuggita, eccettuata la sola Settima minore, la quale è di natura così mite, che può in essa alquanto fermarsi la cantilena, senza perdere il carattere di graziosa e soave. Tra le melodie piccanti, e le consonanze per rappresentanza, le meno austere da trattarsi sono la Quinta minore, e la Quarta maggiore siccome provenute dal Sistema Diatonico, solo che nello usarle si osservino le regole, e le cautele altrove prescritte. Tra le dissonanze, che si chiamano collo stesso nome benchè variamente modificate, meritano il più degno posto la Settima minore e la Nona maggiore, l'Undecima o Quarta, la Terzadecima o Sesta maggiore. L'Undecima o Quarta maggiore, l'Undecima o Quarta diminuita, dissonanze di indole assai pungente, vogliono schivarsi, quando si abbia mira di muovere gli affetti grati. Per ottenere un tal fine si adoprino i più eleganti passaggi, e se qualcuno usato da basse a base non si conta nel numero dei più perfetti, si ponga in opera nella forma più grata. Si pratichino inoltre colla più graziosa maniera le migliori modulazio-

ni

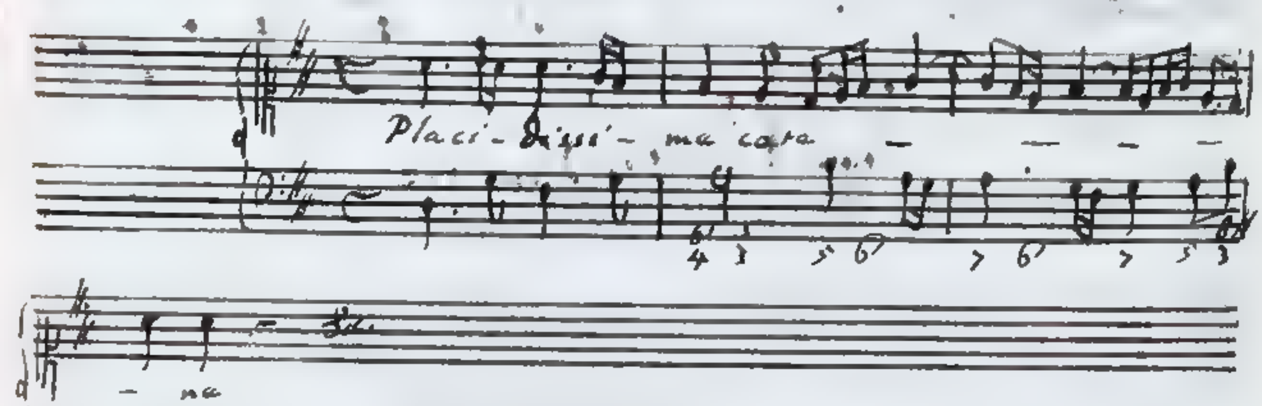
ni da Tuono a Tuono, dalle quali il senso ricava un diletto molto considerabile. Si usino con sobrietà e cautela le corde artifiziali quarta di ambidue i Modi, e seconda del Modo per Terza minore: ed abbiasi finalmente la cura di valersi di Tuoni bene accordati, relativamente a' quali i tasti ritengano il proprio nome.

§ 16. Nel primo esempio che adduco preso da un' Aria della Signora C. D. Teresa Agnesi eccellentemente si esprimono la semplicità, e la felicità della vita pastorale. I passi tutti di melodia eseguiti dalla Parte cantante sono di grado, e consonanti eccettuato un solo C# G di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, il quale per altro facilmente si intuona, siccome quello ch'è un armonia melodiosamente adoprata. Vi osserverà il Lettore tre volte usato l'accompagnamento di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, ch'è il più elegante tra i consonanti per rappresentanza. Si pone una volta in opera l'accompagnamento dissonante di Quarta e Sesta maggiore, da cui per evitare il soverchio piccante si escludono la Terza e la Quinta. La Settima minore si fa sentire tre fiate, aggiungendola in un caso all'accompagnamento consonante di Terza maggiore e Quinta, e negli altri due all'accompagnamento consonante per rappresentanza di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Tutte queste dissonanze la Signora Contessa le introduce alla sfuggita, e solamente per condimento; il che con più ragione deve osservarsi di quelle appoggiature, che tra le molte usate possono come dissonanze considerarsi. I passaggi contenuti nello esempio proposto sono assai famigliari, e l'unica modulazione da Tuono a Tuono, che si adopera, è la semplicissima, che si trasferisca dal Tuono principale al subordinato, il quale ha per base la quinta corda.


Col Basso
In - no - cen - ti pas - to - rel - la quanto in -
Unisoni
vidio il vos - tro fato di gui - dar fra - ma - te a -
quel - la dalla fon - te al monte al pra - to a



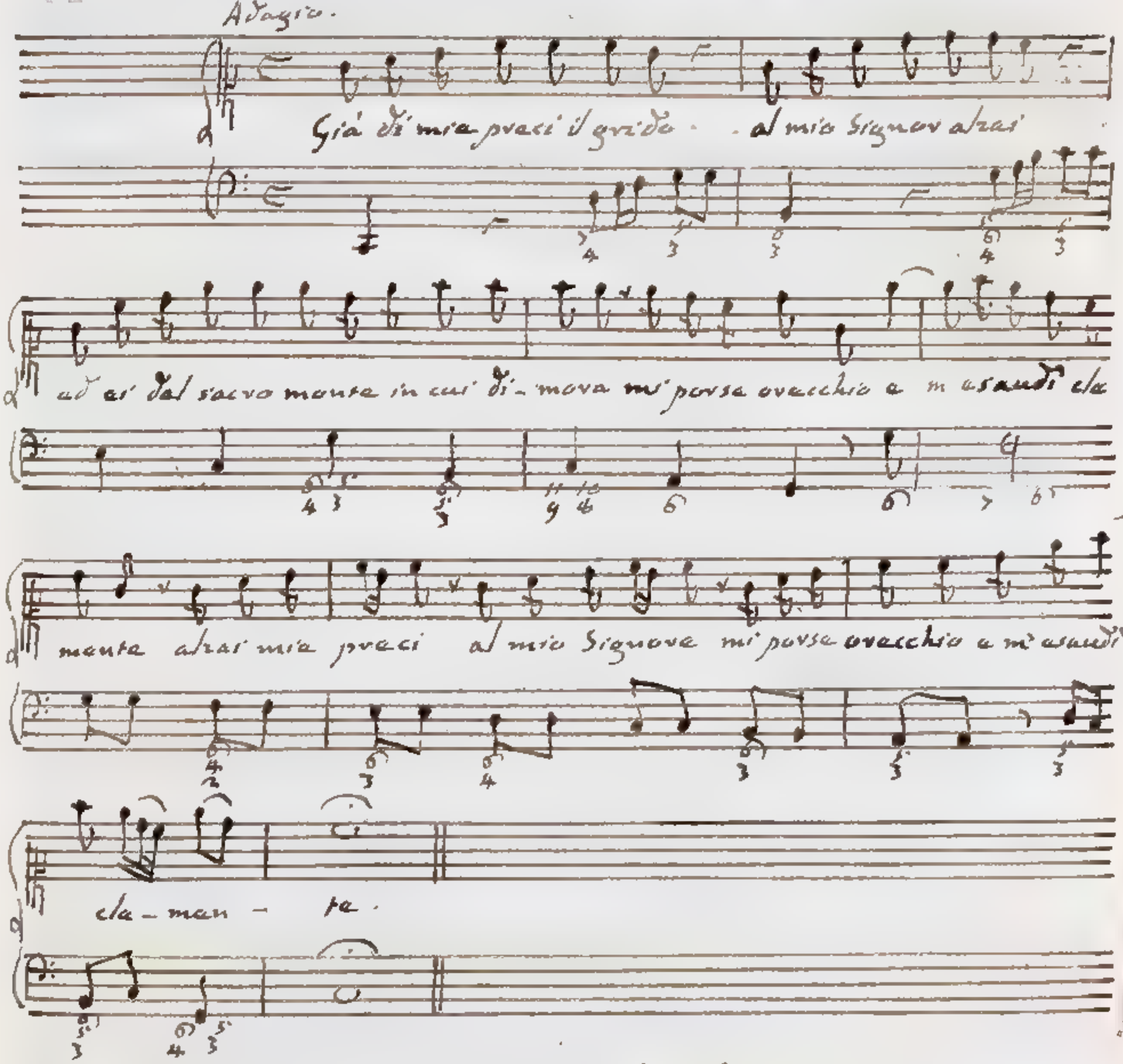
Col secondo esempio dà Monsignore Steffani principio ad un suo Duetto. Dinota egli bravamente la soavità dei legami amorosi ponendo in opera gli artifizj da me descritti. I movimenti di melodia sono tutti o di grado, o consonanti. Si usa un solo accompagnamento consonante per rappresentanza B3 6#, e si fanno sentire legate, e preparate, ed a puro oggetto di esprimere i detti legami, e di rendere la composizione più saporita due sole dissonanze la Settima minore, e la Settima maggiore. I passaggi adoprati si contano nel numero de' più comuni.



Abbonda più il terzo esempio di Dissonanza, ma così gustosa che nulla più. Si ha preso dal Salmo terzo del Signor Benedetto Marcello, il quale da par suo esprime la contentezza del Salmista per essere stato esaudito dal Signore. Si osservi la somma eleganza dei movimenti

melodici

melodie, l'esclusione di qualunque accompagnamento consonante per rappresentanza, e la scelta de' più squisiti passaggi.



§ 17. Ottenevano il fine di eccitare nell'anima gli affetti ingrati, mescolando con più larga mano nella composizione le melodie, e le armonie risentite e piccanti. Si annoveravano fra le melodie, di cui parliamo, il Semituono minore; la Seconda superflua, e la Settima diminuita, la Terza diminuita, e la Sesta superflua, la Quarta diminuita, e la Quinta superflua, la Quarta ~~superflua~~ maggiore, e la Quinta ~~diminuita~~ minore. Le armonie pungenti si dividono in consonanti per rappresentanza, ed in dissonanti. Si facevano sentire le prime, ponendo in opera i quattro fondamentali accompagnamenti consonanti per

rappresentanza

rappresentanza di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza diminuita e Quinta ~~anche~~ ~~diminuita~~ minore, di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore, di Terza maggiore e Quinta superflua, o i loro derivati. Della natura più o meno austera di sì fatti accompagnamenti ne ho informato ai debiti luoghi il Lettore. Serrandoci della mentovata melodia ed armonia, useremo per conseguenza in molti incontri le due corde, che fra le artificiali più colpiscon l'orecchio, quarta di amendue i Modi, e Seconda del Modo per Terza minore.

Le dissonanze renderanno agra la cantilena, quantunque si scelgano nel loro genere le più miti, quando si introducano con frequenza, e non si risolvano tanto presto, onde l'udito possa gustare il loro sapore piccante. Si sveglieranno nella mente affezioni vie più moleste, se si useranno nel modo testè indicato le più mordaci dissonanze di ciascheduna specie. Tali sono la Settima diminuita, e maggiore; la Nona minore specialmente qualora si unisce all'accompagnamento consonante per Terza maggiore, alla quale corrisponde in Settima diminuita; la Undecima o Quarta diminuita, e ~~superflua~~ maggiore, e finalmente la Decimaterza o Sesta minore, accoppiandola massimamente all'accompagnamento consonante per Terza maggiore, colla quale forma Undecima o Quarta diminuita. Mentre si uniscono le dissonanze all'accompagnamento consonante, si sogliono per lo più omettere quei suoni del detto accompagnamento corrispondenti ad esse dissonanze in Seconda presa all'ingiù, nei quali si fa la risoluzione. Ora volendo che spicchi la acrimonia della dissonanza, si facciano sentire quei suoni dell'accordo consonante, che ad essa si riferiscono in Seconda, o in Settima all'insù, o all'ingiù, ed altresì quelli, che con essa formano qualche rapporto alterato di Seconda superflua, o di Settima diminuita; di Quarta diminuita, o di Quinta superflua; di Quarta ~~superflua~~ maggiore, o di Quinta ~~diminuita~~ minore. Si accrescerà l'amarezza, usando più di una dissonanza nel tempo medesimo, e massimamente quelle, che stanno fra loro in Settima, o in Seconda; il che interviene delle dissonanze Sesta e Settima, o pure in qualche intervallo alterato, il che succede della Settima maggiore, e della Undecima; della Nona maggiore, e della Terzadecima

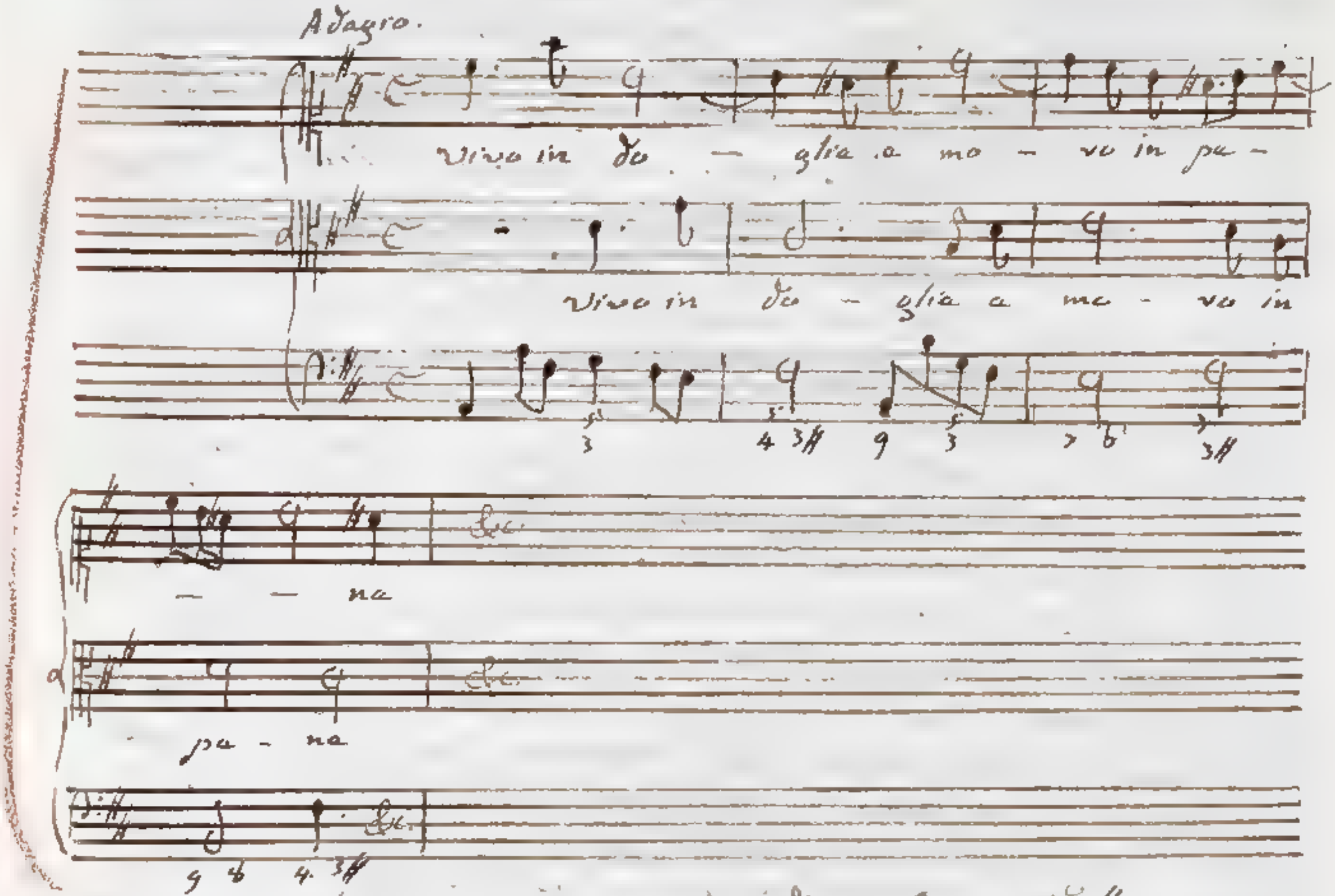
minore

minore, le quali si corrispondono in Quinta ~~diminuita~~ minore. Giovarà al fine di muovere nel nostro interno gli affetti tristi, l'adoperare di posta, e senza preparazione la Settima minore e diminuita, e talvolta ancor la maggiore; il prepararla con essa; ovvero col mezzo di consonanza per rappresentanza la dissonanza Nona, Undecima, e Terzadecima; il risolvere la dissonanza nella detta Settima, o in qualche consonanza per rappresentanza, e l'andare in traccia per fine di tutti quegli artifizj che servono a rendere più sensibili le dissonanze.

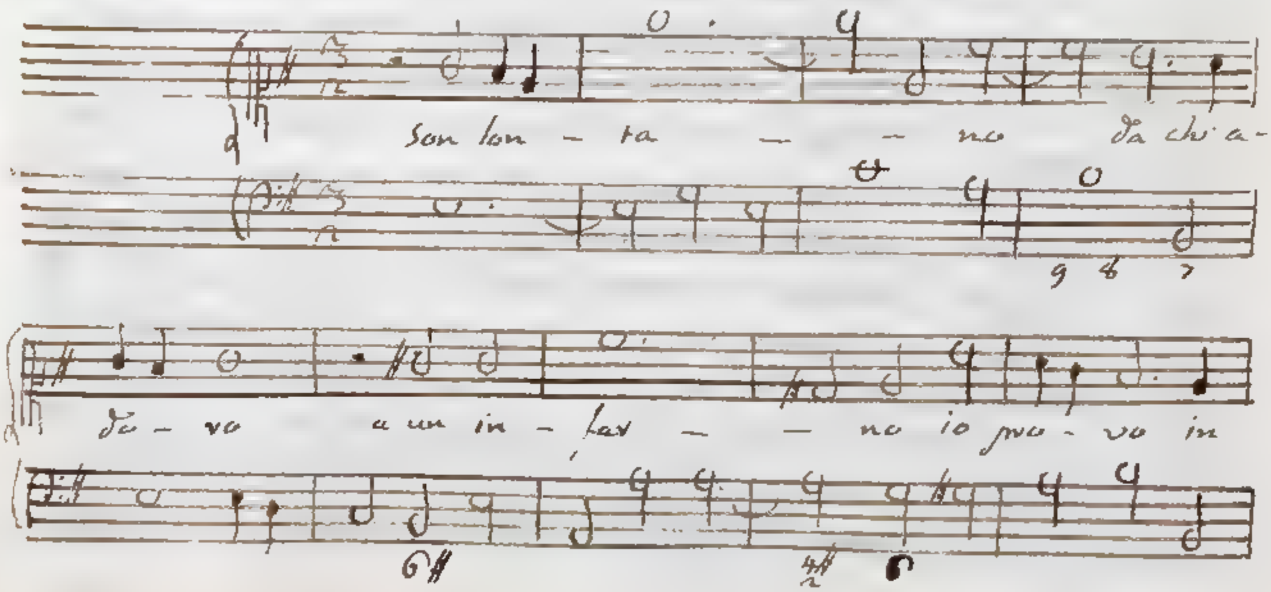
Facciasi un uso discreto tanto dei passaggi fondamentali e derivati, quanto delle modulazioni da Tuono a Tuono meno eleganti, e si abbia mira di scegliere que' Tuoni manco bene accordati, che giusto a quanto mi resta ancor da spiegare, si adattano meglio alla varia indole delle moleste passioni. Avverta per altro chi legge, essere ufficio della Musica il dilettare; e quindi doversi dar adito alla descritta durezza con quella cautela, ch'è confacente alla natura della Musica, e che si accomoda col buon gusto, e colla approvazione dei più intendenti.

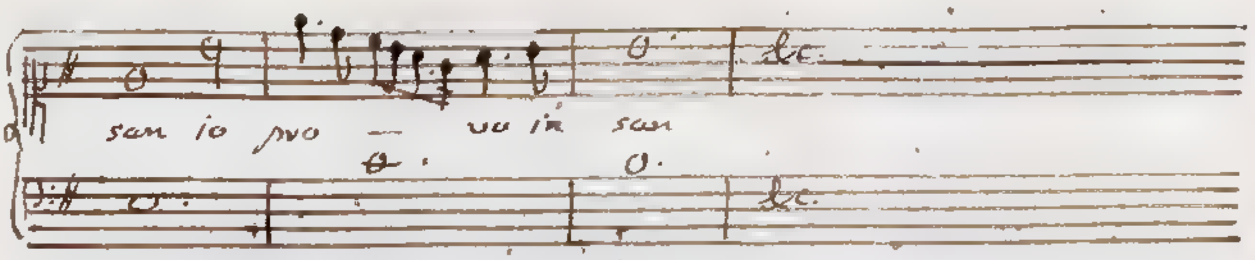
§ 14. Gli esempj, che soggiungo, metteranno in parte sotto gli occhi de' Lettori ciò che ho spiegato nel precedente paragrafo. Il primo esempio me lo somministra il Duetto di Monsignore Steffani Placidissima catena. I movimenti melodici, eccettuato un solo G C# di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, che per altro facilmente si intuona, si contano nel numero dei più squisiti, siccome quelli che sono e di grado, e di consonanza. Gli accompagnamenti altresì sono tutti realmente consonanti, detratto un solo e G C# derivato dal fondamentale C# e G, il quale derivato è il più perfetto fra gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza. Molta eleganza si può osservare nei passaggi fondamentali, e derivati, della quale l'orecchio dee rimanere assai pago. Ciò non ostante il celebre Autore esprime ottimamente il sentimento della parola Vivo in doglia, e moro in pena col mezzo di frequenti dissonanze, le quali quantunque siano nel loro genere le meno piccanti, colpiscono l'orecchio; perchè si tengono ferme un quarto di Battuta, che va proferita adagio. Aggiungasi che mentre si odono le dette dissonanze, le Parti cantanti si corrispondono sempre o in Settima, o in Nona,

o in Quarta superflua, il che renda più osservabile la Dissonanza medesima.



Nel sottoposto principio di un Duetto dello stesso Monsignore Steffani vedesi posta in opera la Nona minore aggiunta ad un accompagnamento consonante per Terza maggiore, la qual Terza per altro non si fa sentire. In oltre si esprime l'inferno, che prova in seno l'amante, con due passi pungenti di melodia G# C di Quarta diminuita all'insù, e D# di Settima diminuita all'ingiù.



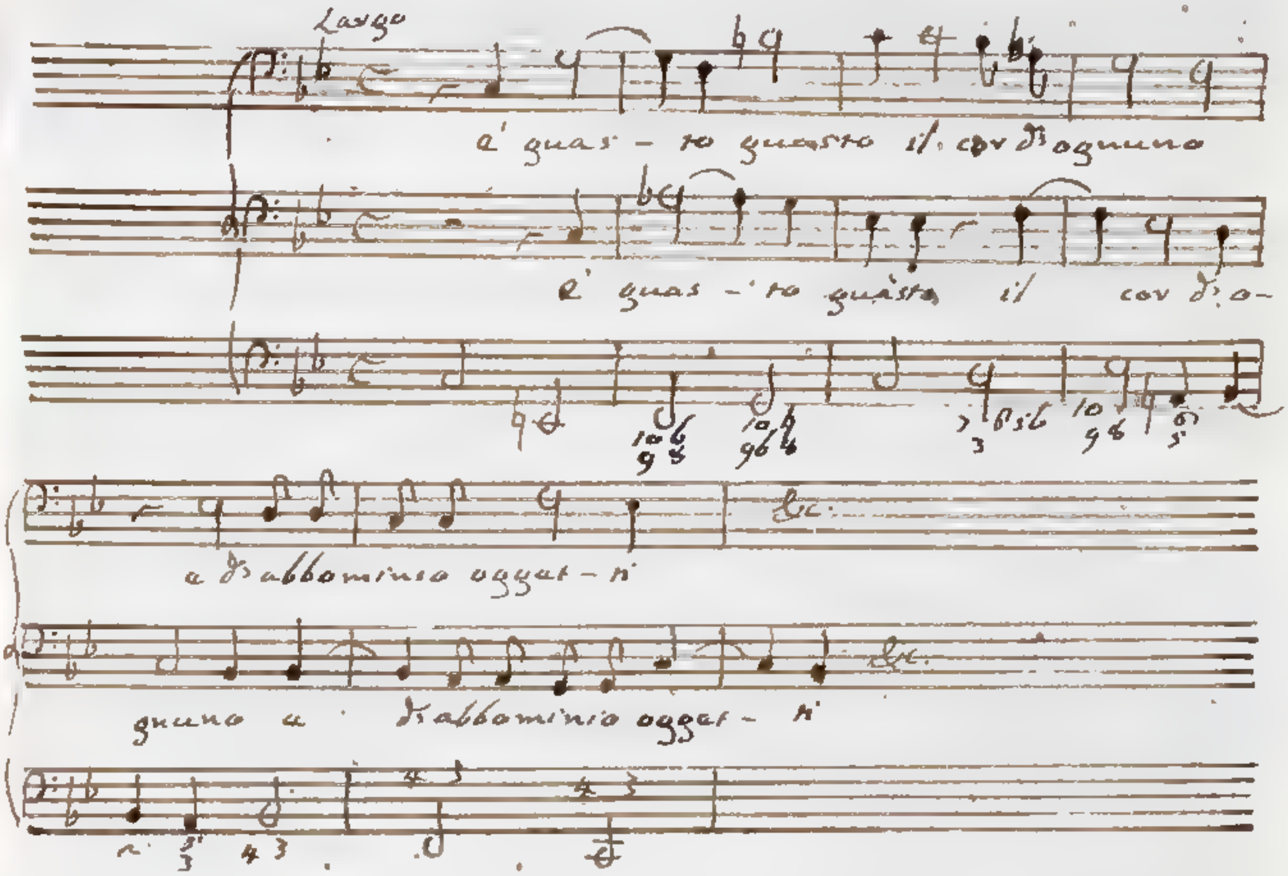


Coadiuva all'espressione dell'accennato sentimento la Set:
tima rovesciata collocata nel Basso al principio della ottava Battuta, alla qual Settima la Parte cantante corrisponde in Quarta ~~superflua~~ maggiore A D#, ed altresì il passo melodico di Semituono minore G G# contenuto nella Battuta medesima.

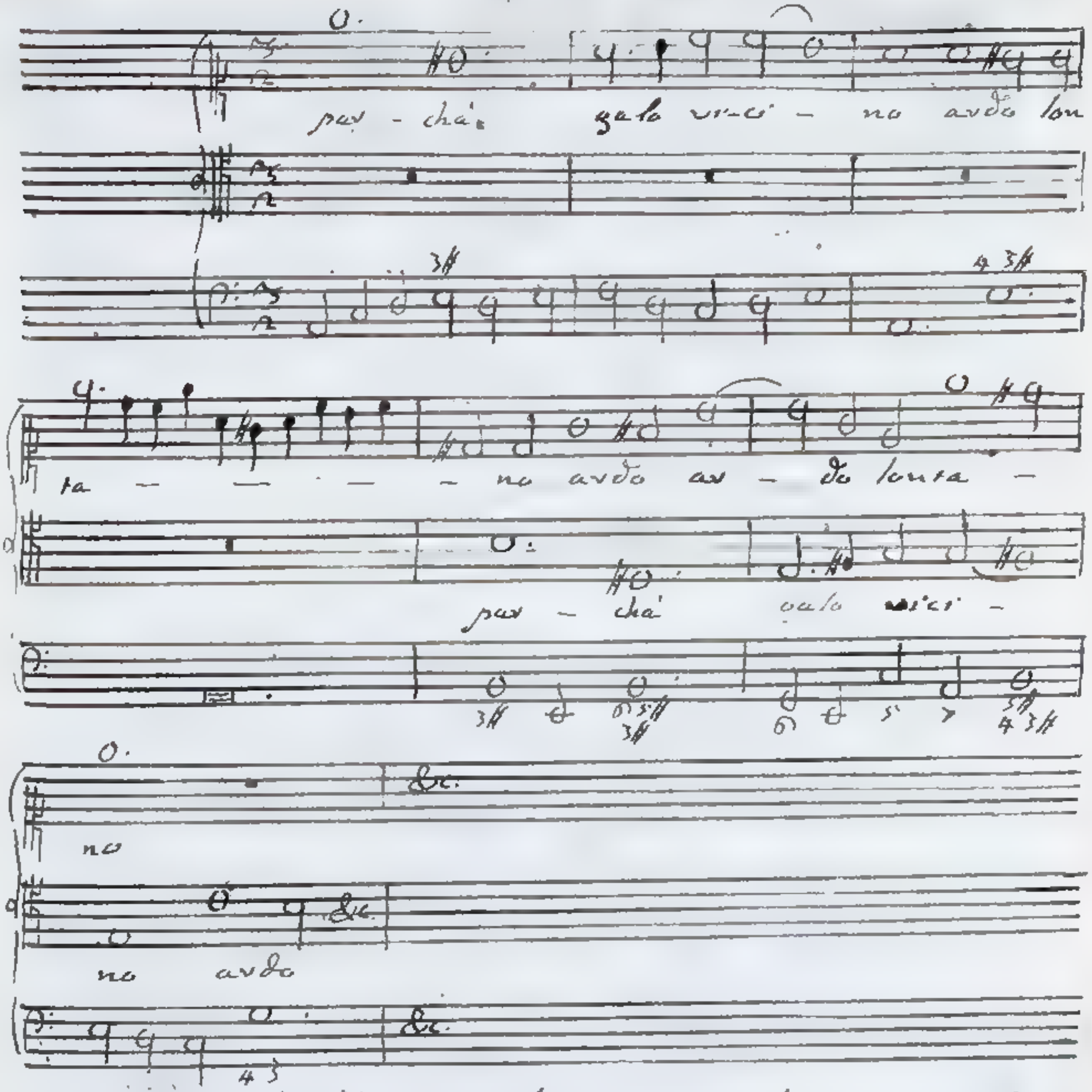
Per dinotare la corruttela del cuore umano, si vale il Signor Benedetto Marcello nel Salmo XIII. di varj di quegli artifizj, che sono stati da me suggeriti, con dose alquanto abbondante, premendogli di movere l'affezione dell'abbominio. Due passi risentiti di melodia ci si affacciano, l'uno di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù F B, l'altro di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù E♭ A. In riguardo all'armonia, dopo la prima Battuta, le altre tutte contengono almeno una, per lo più due, e sino tre Dissonanze. Ristringendomi a fare qualche osservazione sopra le più sensibili, nella seconda Battuta si incontra prima una Nona maggiore aggiunta ad un accompagnamento consonante per Terza minore colla circostanza, che le due Parti cantanti si riferiscono in Seconda minore G A♭ formata dalla Nona G, e dalla Decima minore A♭. Segue poscia una Nona minore accoppiata ad un accompagnamento consonante per Terza maggiore, ed i due Bassi che cantano ci fanno udire la Nona minore A♭, e la Decima maggiore B, che stanno fra loro in Seconda superflua A♭ B. Nella quinta Battuta si introduce di posta, e senza preparazione il suono dissonante E♭, che relativamente al Basso fondamentale F è una Settima minore, e con questa si prepara la Undecima, che segue immediatamente. Tutte le dissonanze contenute nell'esempio si rendono osservabili all'orecchio, perchè si fanno continuare un quarto di Battuta, e la cantilena va eseguita con tempo largo. Noto finalmente

che

che alla parola guasto corrisponda il suono semidiminuito A♭, il quale durando tre quarti di battuta, fa chiaramente comprendere al sensorio, che relativamente ad esso suono è guasta l'accordatura.



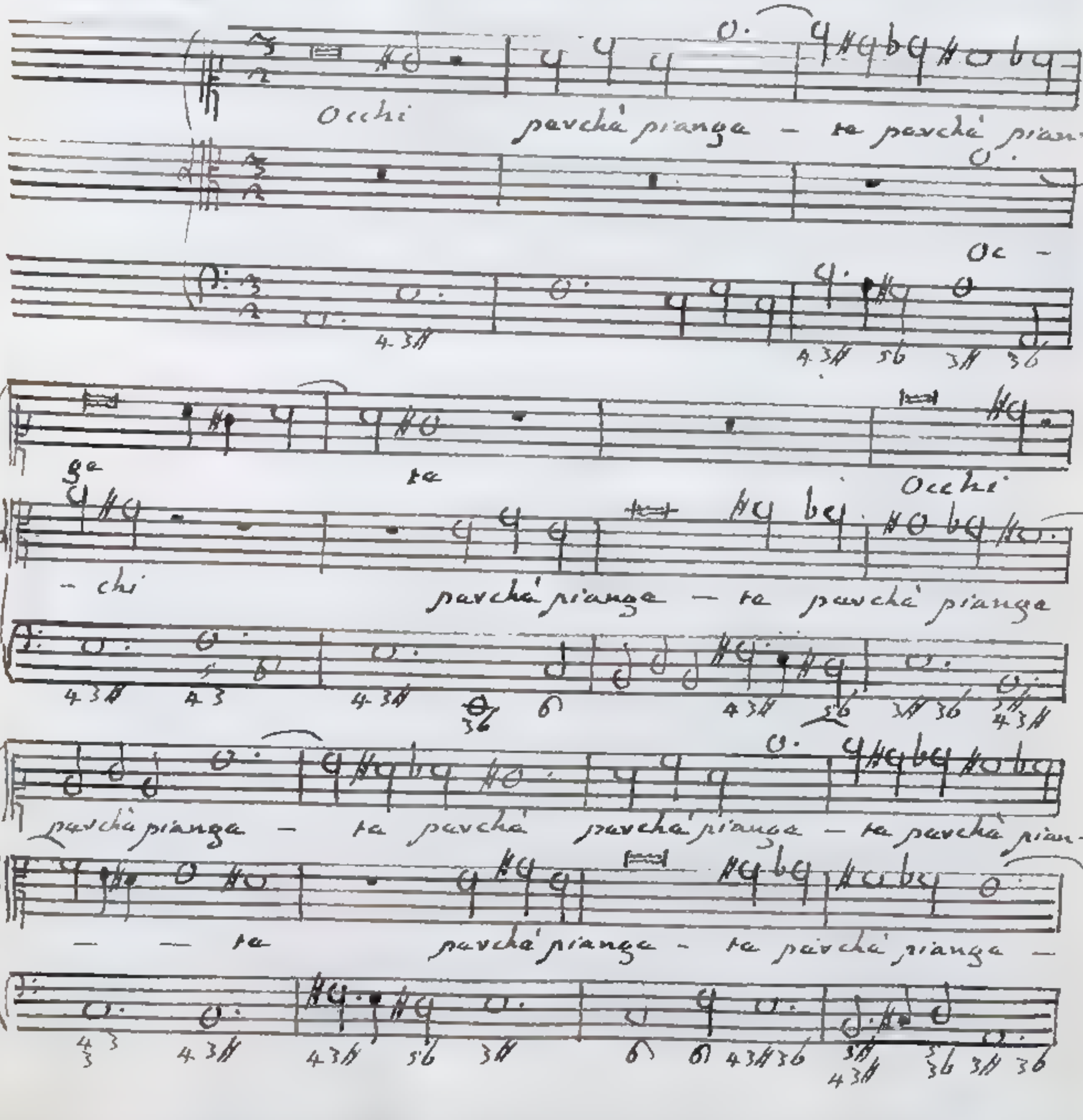
Chi avesse curiosità di vedere congiunta insieme la Terza, e Decima maggiore, e la Decimaterza minore dissonanza; consideri il sottoscritto esempio tolto in prestanza dal finale di un Duetto di Monsignore Steffani, che principia: Vorrei dire un non so che. La detta dissonanza resa più disgustosa dalla unione della Decima maggiore, colla quale forma Quarta diminuita, è adoprata dall'eccellente Autore per esprimere l'ardore, che prova l'Amante lontano dal caro oggetto. Osservi parimente chi legge, che la tormentosa lontananza è simboleggiata con passo melodico risentito C D♯ di Settima diminuita all'ingiù.

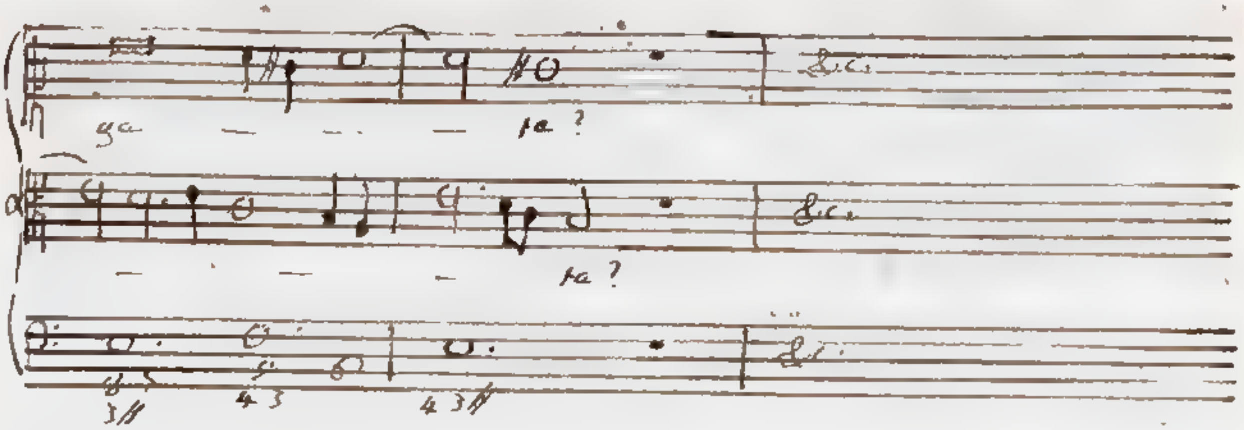


Conchiudo questo lungo paragrafo con un quinto esempio tratto dal principio di un Duetto del tante volte commendato Monsignore Steffani, il quale maravigliosamente si adatta alle parole Occhi perchè piangete? Per quello concerne la melodia, si serve egli di molti Semituoni minori, che fa tutti discendere dall'acuto al grave per quelle ragioni, che nel seguente Capitolo sesto metterò in chiaro. Passando all'armonia, e trascurate quelle dissonanze, che sono le più famigliari, veggasi tre volte usata la Undecima e Quarta ~~superflua~~ maggiore nella Battuta quarta, ottava, e duodecima. Nella Battuta ottava le due Parti cantanti proferiscono la Terza maggiore, e la Quarta superflua, e si corrispondono in Seconda maggiore:

nella

nella Battuta Undecima le dette due Parti cantano la Quarta maggiore a la Quinta, e si riferiscono in Seconda minore. Merita particolare avvertenza il passaggio B 5♯ 3♯ D♮ 5♮ 3♮ di Terza minore alli insù contenuto nella undecima Battuta, il quale si conta nel numero di quelli da porsi in pratica con gran cautela. Guida esso dal Tuono E al Tuono A tutti a due per Terza minore; e perchè li accompagnamento D 3♮ appartiene altresì al Tuono D per Terza minore, si fa poscia transito alli accordo A 3♯ proprio di detto Tuono. La descritta modulazione dal Tuono E al Tuono A non merita posto fra le più eleganti, ed a solo fine di esprimere il pianto se ne servì magistralmente il nostro valente Autore. Veggasi ciò che ho scritto del passaggio B 3♯ D♮ 5♮ 3♮ (Lib. 2. Cap. 7. §. 10.)

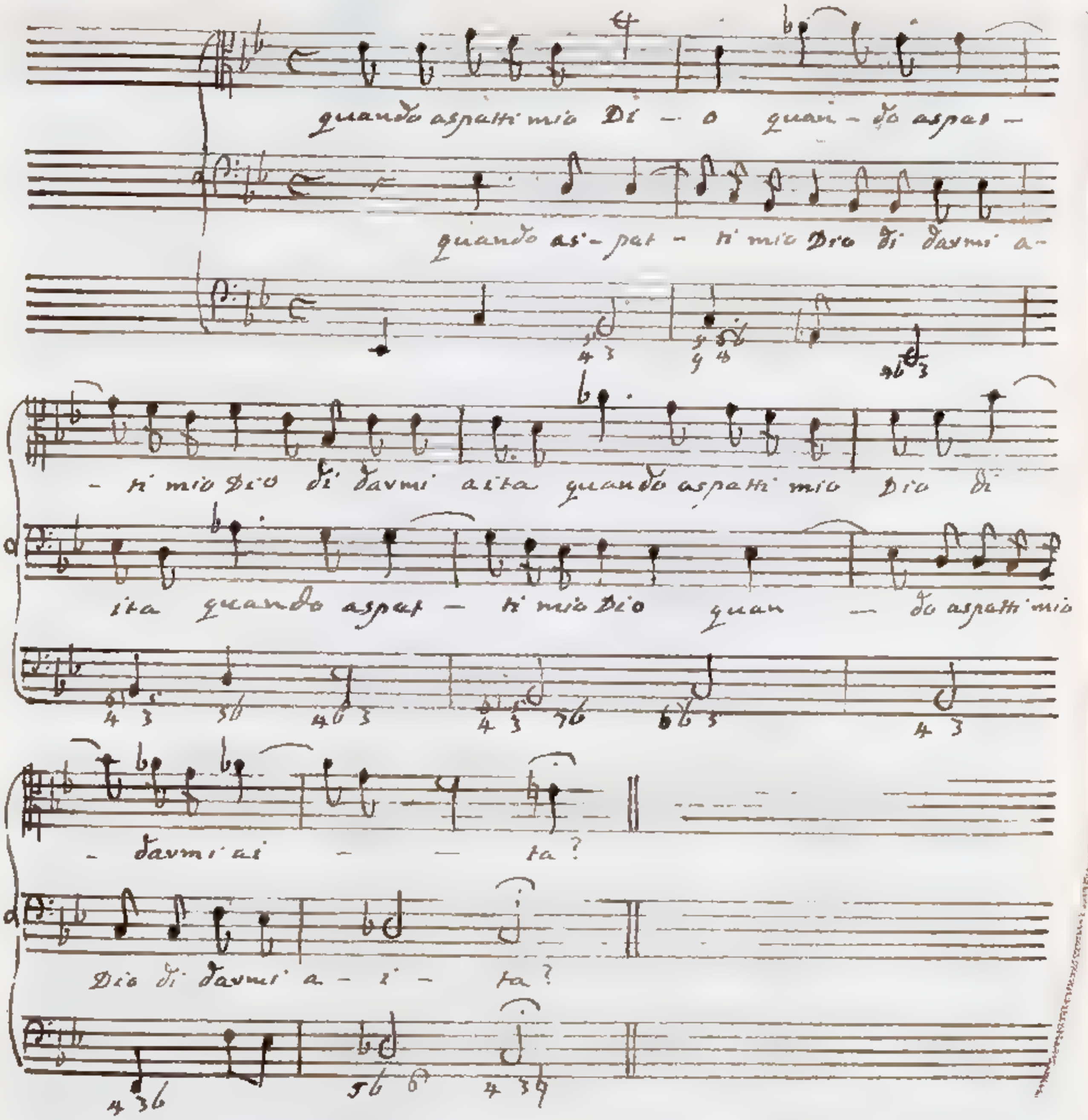




§ 19. Se batteremo una strada media fra le due già descritte, che introducono nell'anima gli affetti grati, ed ingrati, otteremo il fine di eccitare in essa gli affetti misti. Non abbiamo salvo che a mescolar nella composizione e in riguardo alla melodia, e in riguardo all'armonia più agro di quello richiedono le affezioni piacevoli, e più dolce di quello richiedono le disgustose. Mi contenterò di recare un solo esempio preso dal Salmo sesto del Signor Benedetto Marcello, nel quale si imita perfettamente il desiderio misto di speranza, e di timore, che ha il Salmista di essere ajutato da Dio. Un solo passo piccante di melodia ritrovo due volte usato D A♭ di Quinta ~~diminuita~~ minore all'insù, il quale trasferendosi nell'accompagnamento A♭ D 7 A♭ di Terza maggiore, e Settima minore dalla Terza maggiore D alla Settima minore A♭, è un'armonia melodiosamente adoprata, e per la natura mite della Settima minore non difficilmente si intuona. Molte dissonanze si veggono poste in pratica, non restandone senza veruna Battuta, e contandone sino al numero di quattro per ciascheduna la Battuta terza, e quarta. Il nobilissimo Autore frattanto non ha trascurato artifizio, acciocchè la cantilena riesca patetica sì ma non aspra. E primieramente, eccettuata la Settima minore, dissonanza fra tutte la più perfetta, la quale in due luoghi si fa sentire per un quarto di Battuta, che va eseguita con tempo largo, ed altresì la Quarta, che in un solo caso si tiene ferma per un pari intervallo; le altre dissonanze tutte non durano, salvo che un ottavo di Battuta, e non si lasciano conoscere posatamente dal senso. In oltre le dissonanze sono nel loro genere le più trattabili. Si

usa

usa due volte la Settima minore, una volta la Nona maggiore, otto volte la Quarta, due volte la Sesta maggiore, ed una sola volta la Sesta minore, che per altro si unisca ad un accompagnamento consonante perfetto per Terza minore, colla quale forma Quarta. Il Basso continuo, e le due Parti cantanti toccano l'accompagnamento C E♭ A♭ di Terza minore e Sesta minore, la quale nel caso presente dee considerarsi come dissonanza. Ciò interviene alla metà della quarta Battuta. Nel principio della Battuta terza, e quarta aggiunge il Signor Marcello all'accompagnamento consonante per Terza maggiore B♭ D F le due dissonanze Quarta e Sesta maggiore E♭, G, le quali hanno la bella proprietà di corrispondersi in Terza maggiore; ed acciocchè riescano più benigne, omette i suoni dell'accompagnamento consonante D, F, facendoli poi sentire nella risoluzione. È molto confacente per risvegliare la compassione quella Settima minore B♭ A♭, che in due circostanze e si adopra di posta, e si fa servir di preparazione alla Quarta nella terza Battuta, alla Sesta minore nella Battuta quarta. Serve parimente al nominato fine la modulazione dal Tuono principale E♭ per Terza maggiore al subordinato F per Terza minore, che con somma avvedutezza si pone in opera nel termine della cantilena. Chiudesi il Versetto colla Cadenza $D\flat\,{}^{8\flat 6}_{3}$ $C\,{}^{5}_{3\natural}$ propria del detto Tuono F, che relativamente al Basso fondamentale si trasferisce dalla quarta corda B♭ alla quinta C. Ora il ♭ molle in D♭, ed il ♮ quadro in E, che all'orecchio avvezzo al Tuono E♭ per Terza maggiore giungono nuovi, ed inaspettati, esprimono a maraviglia la compassionevole interrogazione quando aspetti mio Dio di darmi aita? La ragione di un tale effetto mi riserbo di spiegarla nei seguenti Capitoli, nei quali mi ingegnerò altresì di mettere in chiaro, perchè il Tuono E♭ per Terza maggiore riesca patetico, ed il Tuono F per Terza minore compassionevole; qualità, per cui sono stati nel caso presente prescelti dall'eccellentissimo Autore.

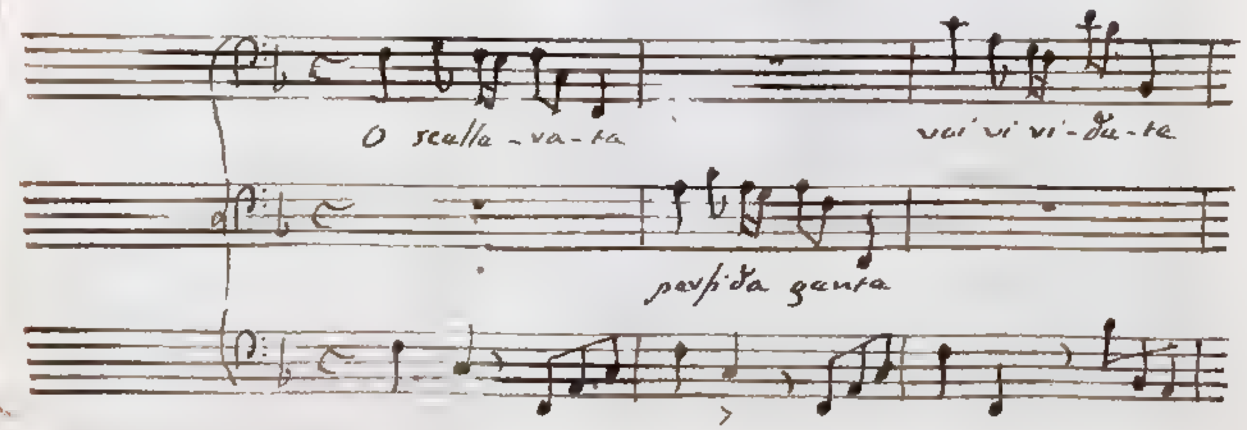


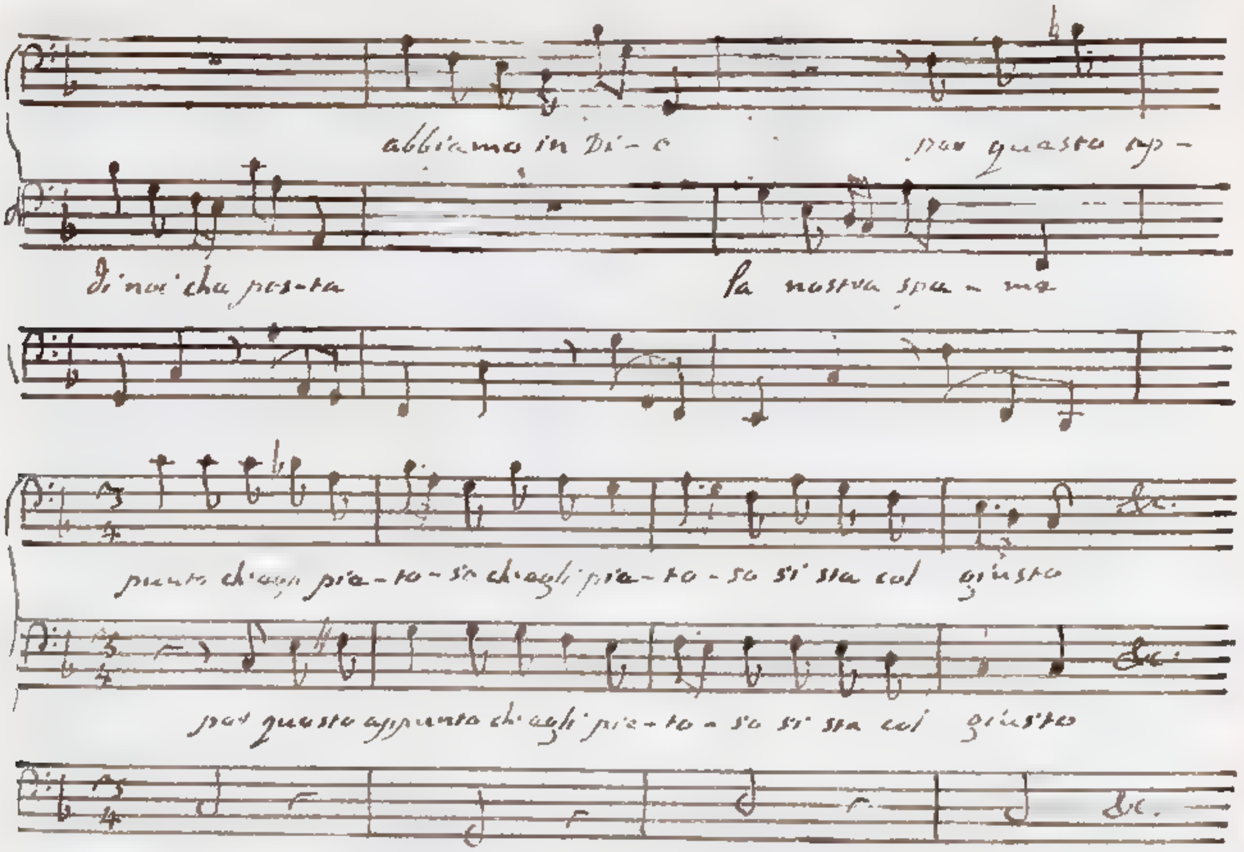
§ 20. Torno a considerare la divisione delle umane passioni, delle quali ho fatto parola sul bel principio del presente Capitolo § 1., cioè a dire in veementi, che vanno accompagnate da una straordinaria agitazione degli spiriti animali, che supera la naturale; ed in deboli, che rendono più del consueto languido e meno attivo il movimento degli spiriti mentovati. Le affezioni del primo genere fanno sì, che mentre parliamo, la nostra voce ora si alzi dal grave all'acuto, ora si abbassi dall'acuto al grave con salti e più frequenti, e maggiori di quelli, che talvolta si usano in istato di calma. Un

contrario

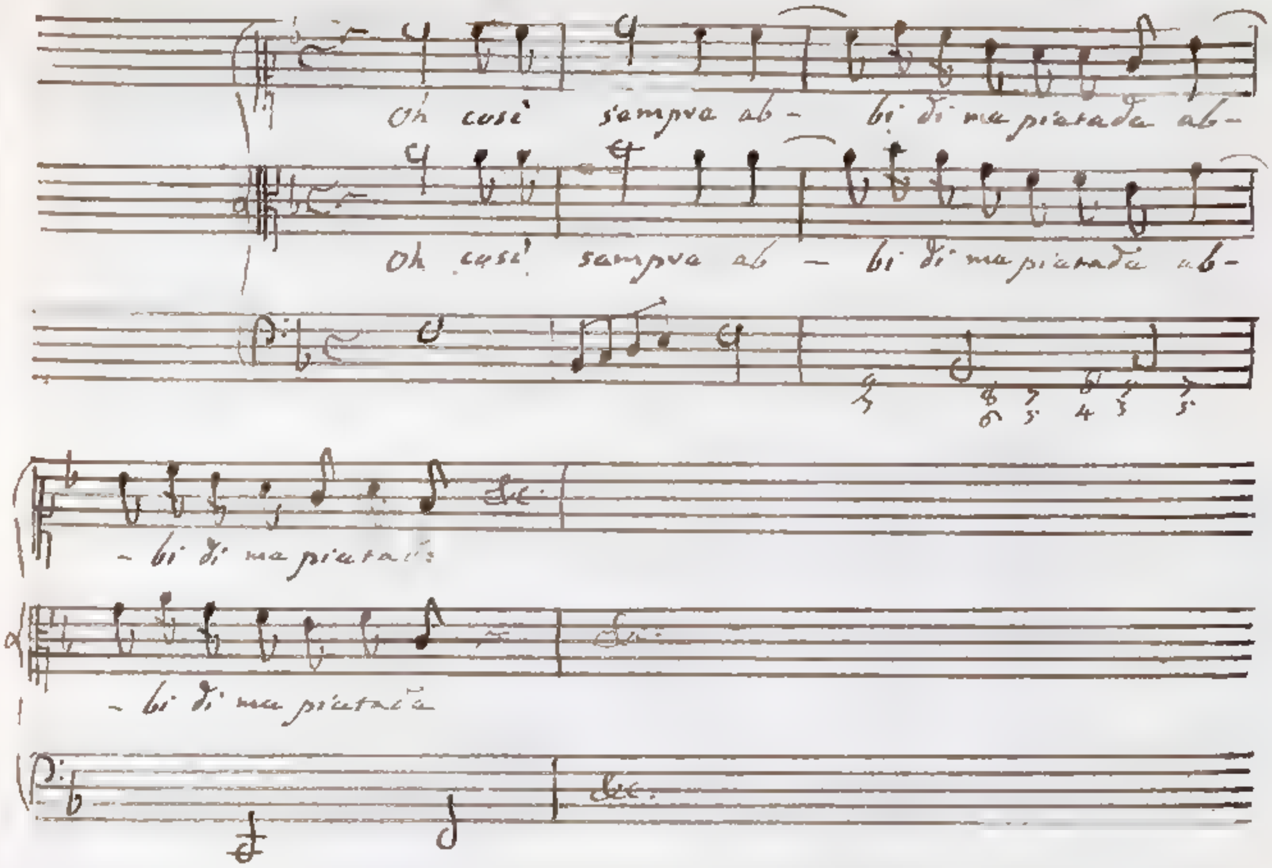
contrario affatto producono gli affetti della seconda specie, non permettendo essi, che nella voce nascano in riguardo al grave, ed all'acuto molto considerabili alterazioni. Per imitare adunque le forti passioni, si introdurranno nella composizione e lunghe progressioni di movimenti di grado, e salti all'insù, e all'ingiù, i quali hanno da essere tanto più numerosi e più grandi, quanto una più gagliarda commozione si rappresenta. Con un opposto artifizio si potranno simboleggiare gli affetti fiacchi, schivando almeno la frequenza de' salti, e particolarmente dei grandi, e che si muovono da un tempo cattivo ad un tempo buono di battuta, o di spezzatura, i quali dalle orecchie son più notati; ed altresì le lunghe serie di suoni di grado, che portino la voce o molto verso il grave, o molto verso l'acuto.

§ 21. Ricorrendo agli esempj, i Salmi del Signor Benedetto Marcello sono forniti a dovizia di vivissime imitazioni delle passioni di ambo i generi or ora considerati. Ne scelgo uno dal Salmo XIII.; perchè contiene l'imitazione di due affetti, forte l'uno, debole l'altro. Si esprime primieramente, ponendo in opera de' replicati e gran salti, lo zelo del Santo Profeta contro degli empj, i quali si ridono dei giusti, perchè hanno posta nel Signore la loro speranza. Volendo poscia dinotare la pietà di Dio, passione molle dell'animo umano, che la nostra immaginazione attribuisce a quello Essere immutabile, che di passioni è incapace, si cangia stile, e si abbandonano i salti nelle Parti cantanti, eccettuato un solo e piccolo di terza maggiore all'insù. Non si ammettono neppure lunghe progressioni di note, che camminando di grado cagionino nella voce soverchia mutazione di tuono:





Anche nel secondo esempio trascritto dal Salmo quarto del tante volte commendato Cavaliere si fa spiccare col mezzo della Musica la misericordia di Dio. Le Parti cantanti fanno piccoli movimenti, il maggiore dei quali è un salto di Quarta all'ingiù, che viene anche poco avvertito; perchè si trasferisce da un tempo buono ad un tempo cattivo. Giacchè mi si presenta la congiuntura, noto che colla parola Oh così sempre abbi di me pietade si esprime il desiderio di Davidde accompagnato da molta fiducia, e da qualche timore, il qual desiderio sta nel numero di quegli affetti, che partecipano assai più del grato che dell'ingrato. E quindi giusta quanto ho spiegato nei precedenti paragrafi, introduce il Signor Marcello alquante dissonanze così aggiustate, che servono solamente a condire con un poco di agro la dolcezza della consonanza.



Mi somministra il terzo esempio un' Aria bellissima della Signora Co. D. Teresa Agnesi; la quale risveglia nella fantasia la viva immagine della smania di un animo disperato.. Si osservi quanti salti si adoprano, e nella Parte cantante, e ne' Violini per esprimere la furia del sentimento Ah non son io che parlo.. Segue poscia il concetto è il barbaro dolore, che mi divide il core, il quale contiene in se stesso un misto di impetuoso, e di lagrimevole. Si eccita la compassione, ponendo in opera le voci B♭, E♭ scemate per un Semituono minore, e si serve parimente alla forte espressione della barbarie del dolore, e della divisione del core, usando la corda C♯ aumentata per un minor Semituono. Riesce altresì patetica la Settima minore A G, che occupa tutta la Battuta decimasesta. La ragione di tali affetti sarà da me indi a non molto ~~spiegata~~ allegata: ed intanto facendo transito a quelle circostanze, che appartengono al presente proposito, dico richiedere la nominata mistione di affetti, che si usino de' salti sì, ma non troppo frequenti. Mentre il Soprano canta le parole è il barbaro dolore non fa salto alcuno; e proferendo il sentimento che mi divide il core,

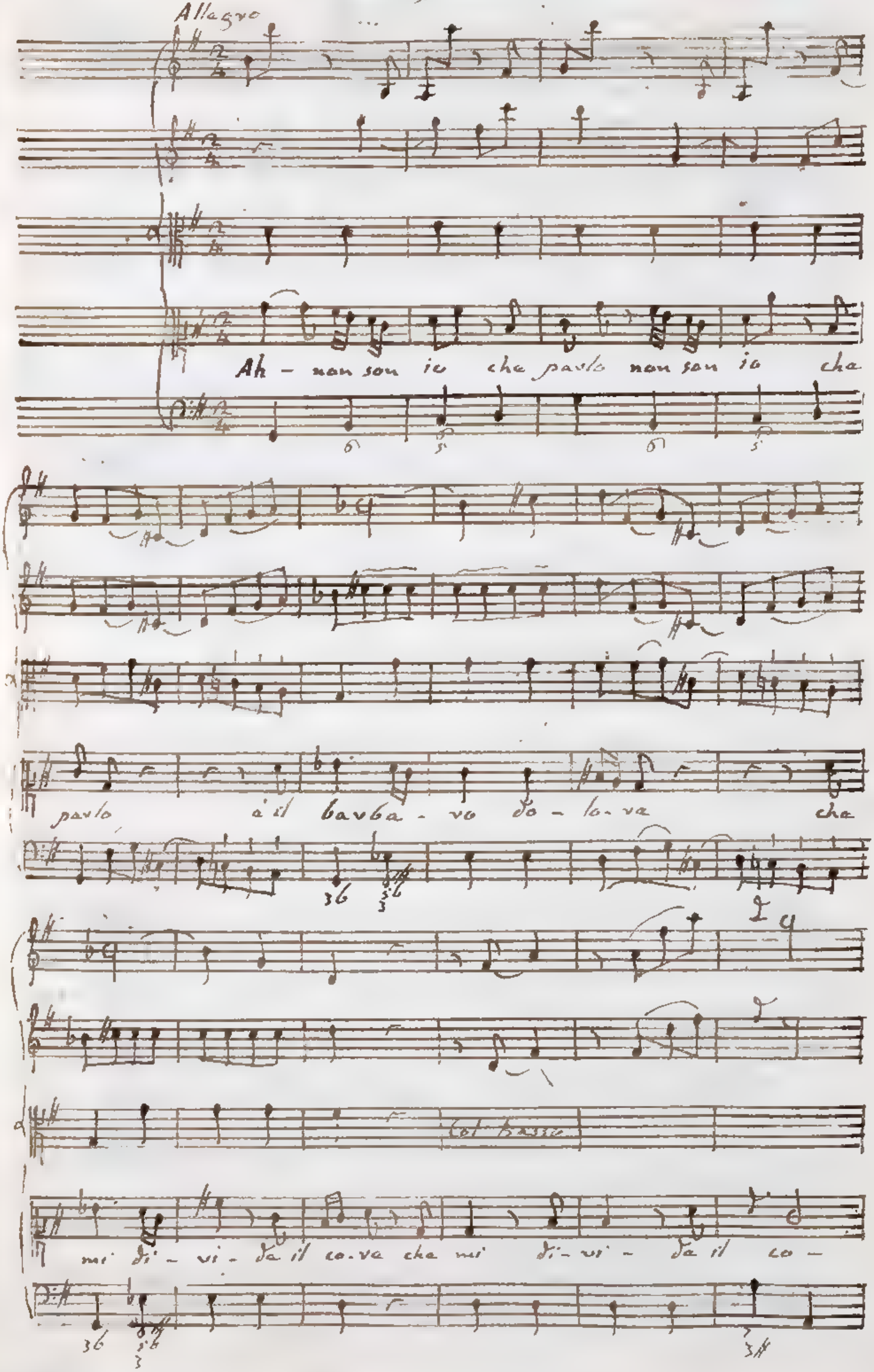
eseguisce.

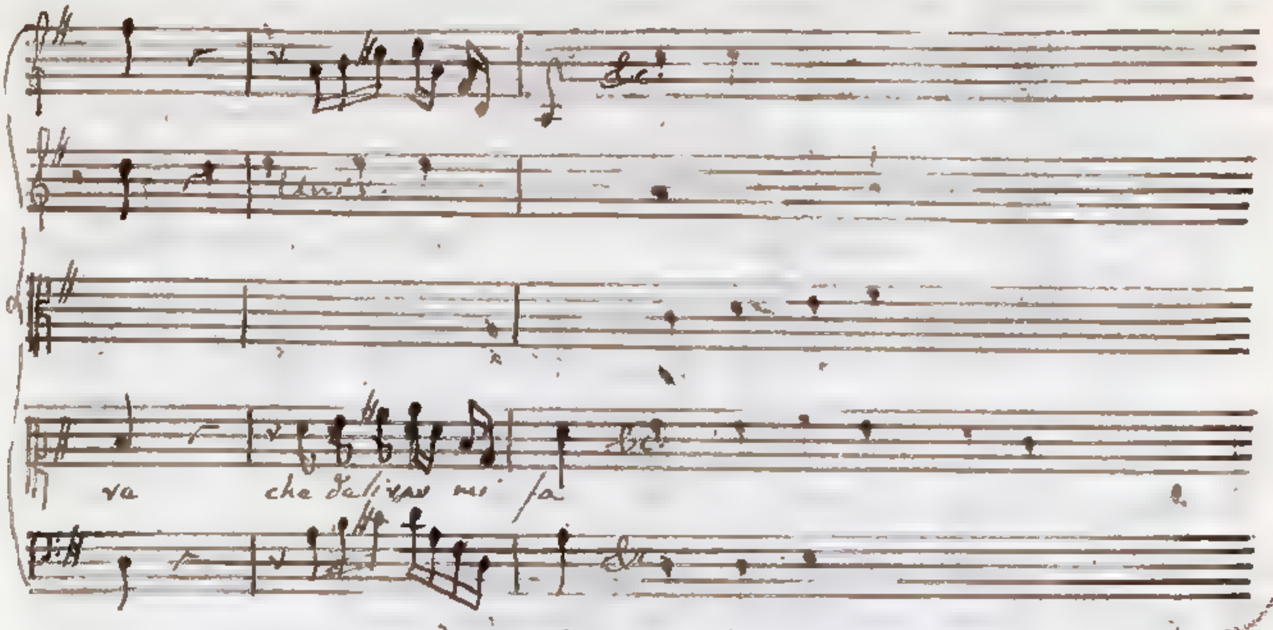
eseguisca quattro salti, i quali corrispondono alla parola dividi voce Di-vi-da, ed esprimono la violenza della divisione dal core. Altri salti si possono osservare negli stromenti, che io non noterei per minuto.

Inviti bene chi legge a riflettere, che essendo il dolore una ingrata affezione, si vale la Signora Contessa di varia melodia, ed armonia risentita, conforme a quanto è stato da me insegnato nel paragrafo decimo settimo. In amendue i Violini si osservi il passo B♭ C♯ di Seconda superflua all'insù. Tutti gli stromenti, che suonano all'unisono nella Battuta quinta e nona, pongono in opera il movimento melodico G C♯ di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù. La Parte cantante poi nella Battuta undecima, e duodecima ci fa sentire la melodia G C♯, C♯ G di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù, e all'ingiù.

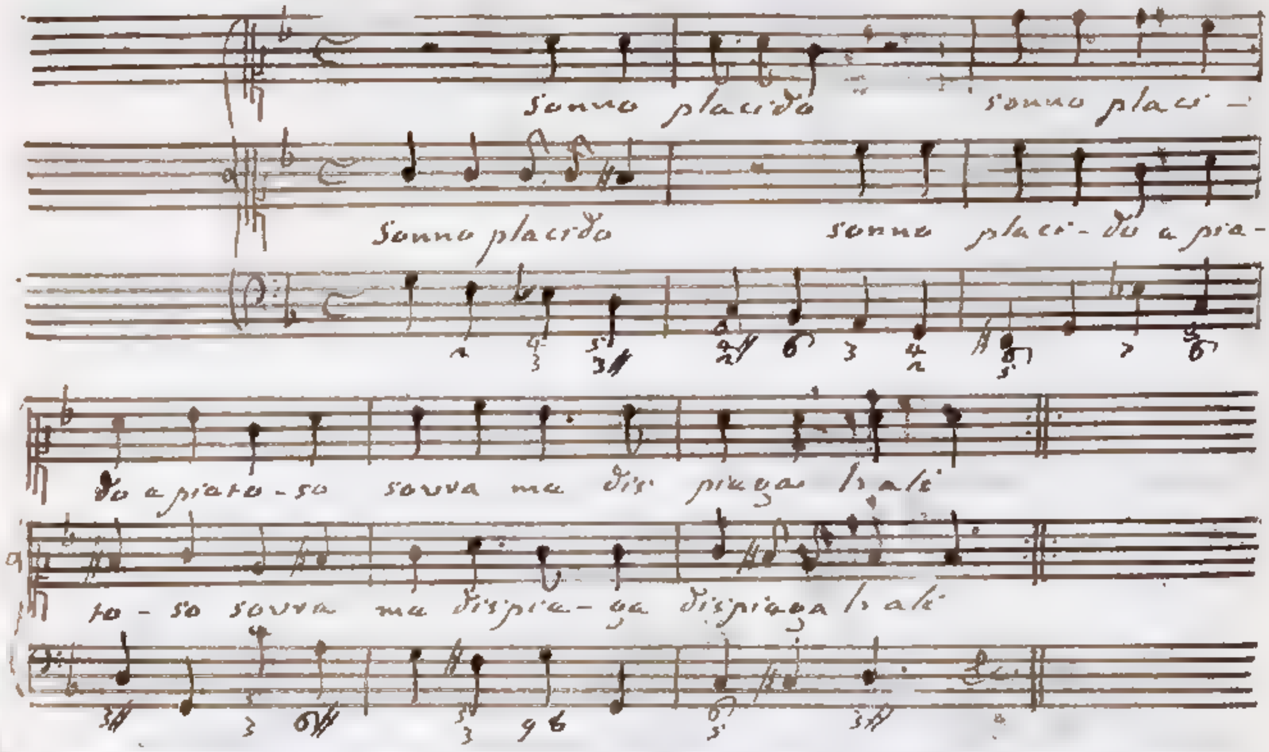
Per quello spetta all'armonia, veggasi usato due volte l'accompagnamento consonante per rappresentanza E♭ G C♯ di Terza maggiore e Sesta superflua derivato dal fondamentale C♯ E♭ G di Terza diminuita e Quinta ~~ambe~~ ~~Diminuita~~ minore, a cui si aggiunga la Settima Diminuita B♭. A cagione di rendere più sensibile l'amarezza di detto accompagnamento, si fa durare una Battuta e mezzo, e si fanno udire tutte le piccanti armonie, che in esso contengonsi. Il Basso ed il secondo Violino formano Sesta superflua E♭ C♯; il Soprano ed anche il primo Violino formano col secondo Violino Seconda superflua B♭ C♯; il Soprano ed anche la Violetta formano col secondo Violino Quarta ~~superflua~~ maggiore G C♯. Nella decimasesta Battuta si introduce di posta la Settima minore, che per tutta la Battuta nominata si tiene ferma.

Termina l'esempio colle parole che deliran mi fa, il di cui sentimento dalla Signora Contessa si rappresenta giusta la regola da me data nel paragrafo secondo, e nel vigesimo con note che si muovono velocemente, e con quattro salti successivi. Si contenti il lettore di questo saggio: l'Aria per altro è così eccellente, che meriterebbe di essere interamente trascritta.


Allegro
Ah - non son io che parlo non son io che
parlo, è il barbaro dolore che
Col basso
mi di - vi - da il cor che mi di - vi - da il co -



§ 22. Tra le deboli affezioni, che infievoliscono il moto degli spiriti animali, deve annoverarsi anche il sonno. Ho detto nel paragrafo secondo, che il sonno si imita fermandosi molto nella medesima voce. Aggiungo presentemente, che si otterrà un tal effetto, qualora la voce faccia dei piccioli movimenti. Mi servirà di esempio il seguente principio di un Duetto di Monsignore Steffani; nel quale i passi di melodia delle Parti cantanti sono quasi sempre di Unisono, o di Seconda, ed in cinque soli casi di Terza minore. Anche il Basso, che di sua natura ama i salti, procede per lo più di grado. Merita osservazione, che l'eccellente Autore fa che le dette Parti cantanti si vagliano di pochissime corde. Il primo Soprano principia e finisce in A. La nota più grave, a cui discende, si è G distante da A per una Seconda; la nota più acuta, a cui monta, si è D distante da A per una Quarta. Il secondo Soprano comincia in G, ed al più discende in E, nota lontana una Terza minore da G, al più ascende in C, nota lontana una Quarta da G. Rappresentandosi per altro un sonno placido, si è proposto Monsignore Steffani di non dar adito, salvo che a gratissima melodia; trovandosi un solo movimento piccante di Semituono minore nel Basso. La introduzione di un qualche accompagnamento consonante per rappresentanza, o dissonante serve a rendere l'armonia più saporita e gustosa.



Capitolo sesto.

Si proseguisca a trattare della espressione col mezzo della Musica del sentimento delle parole, e specialmente degli affetti veementi, e fiacchi.

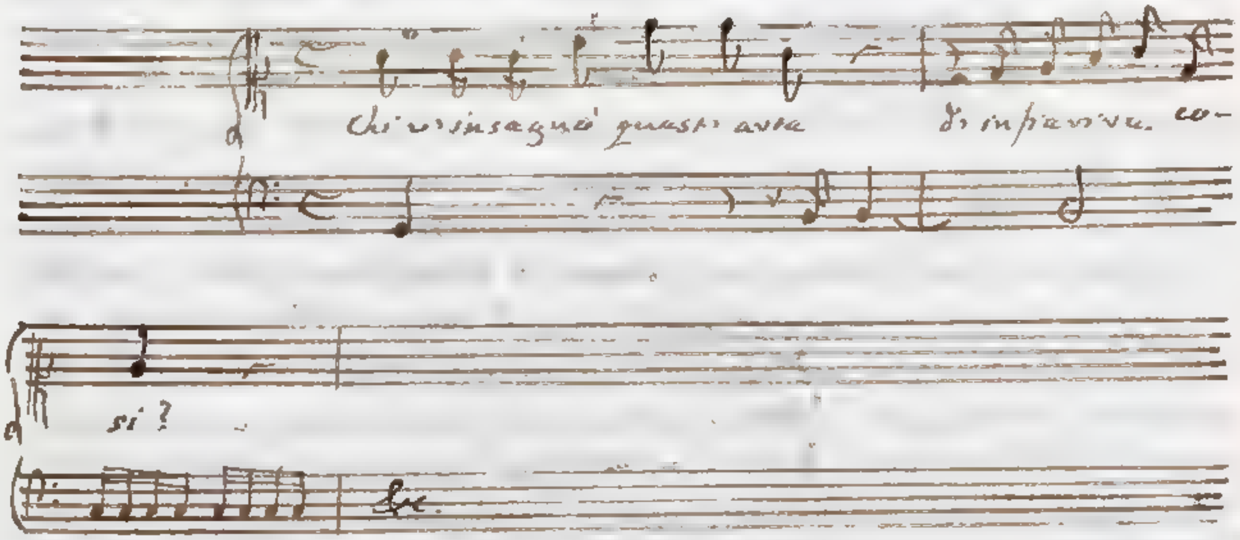
§ 1. Somministra la materia al presente Capitolo un'altra importantissima circostanza, che resta da notarsi nelle affezioni veementi, o fiacche, la quale imitata dalla Musica produce degli effetti maravigliosi. Oltrechè gli affetti gagliardi ci fanno parlare più forte, e più presto del consueto, gli affetti deboli più piano, e più adagio, come sopra hò avvertito (Cap. 5. § 2.); si osserva di più, che i primi alzino il tuono ordinario della nostra voce, ed i secondi l'abbassino. Dato prima un mediocre fiato ad una canna d'Organo, se ne accresca la velocità e la forza, ne risulta un suono non solamente più forte, ma ancora alquanto più acuto. Tutto al contrario succede, quando minoro la velocità e la forza del fiato. La mentovata esperienza mostra il legame che c'è fra il più forte, il più presto e 'l più acuto; effetti tutti nel tempo medesimo cagionati dalla violenta agitazione degli spiriti animali; ed altresì fra il più piano, il più adagio e il più grave; effetti tutti

unitamente

unitamente prodotti dal rendo moto di essi spiriti indivi-
sibil compagno delle fiacche passioni.

La esposta dottrina a buon conto mi insegna, che il solo trasferirmi dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave, senza per altro valermi di voci alterate (spiegherò poscia cosa siano queste voci alterate), serve ad esprimere una qualche veemenza, o debolezza di affetti. L'interrogazione, cui si dà luogo fra le figure rettoriche, contiene in se stessa un non so che di energia, e per tal ragione volentieri si esprime con un passo melodico, che si muove dal grave verso l'acuto.

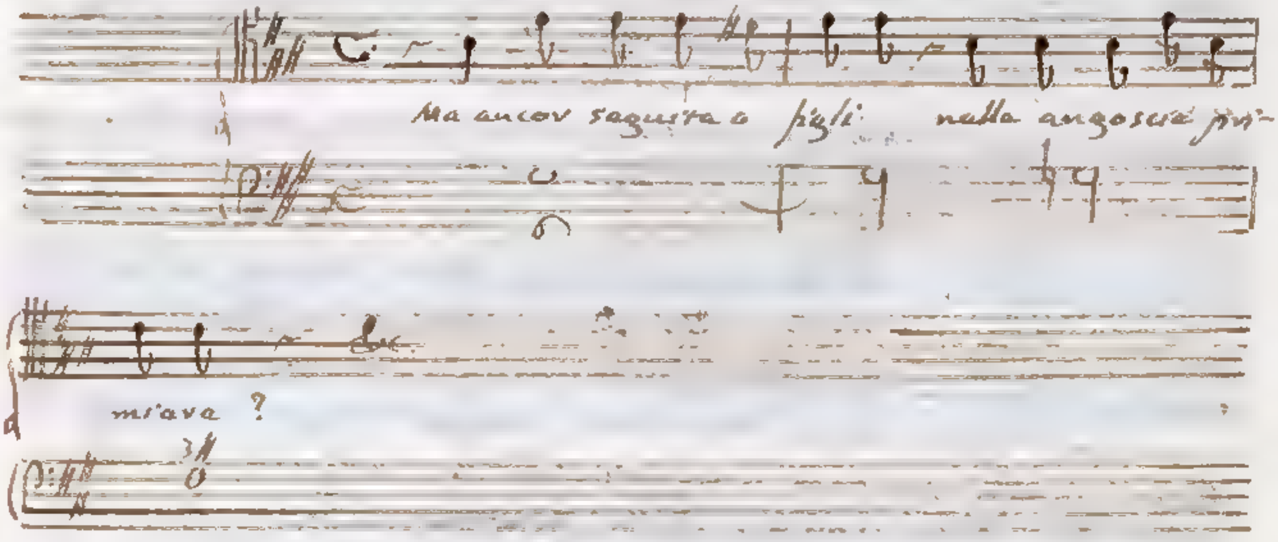
Ne recherò due esempj presi da due Cantate a voce sola con istromenti, l'una della Signora Co. D. Teresa Agnesi, l'altra del P. M. Vallotti. Il primo esempio ci fa sentire una interrogazione ottimamente espressa in un Tuono per Terza maggiore, e mentre il Basso fondamentale eseguirebbe la Cadenza perfetta G_3^{si} C_3^{si}. Tutta l'enfasi della interrogazione dipende dal movimento D e di Seconda maggiore all'insù; di maniera che sostituito il passo D e di Seconda minore all'ingiù, non si troverebbe più di interrogazione vestigio.



La interrogazione contenuta nel secondo esempio è in Musica più famigliare, traendo l'origine valevolmente alla melodia, ed alla armonia fondamentale della Cadenza, che nel Modo per Terza minore fa transito dalla quarta alla quinta corda. Anche nel

nostro

nostro caso discapiterebbe non poco chi al passo B C# di Seconda maggiore all'insù surrogasse l'altro B A# di Seconda minore all'ingiù. Il discapito per altro non sarebbe totale, osservandosi qualche varianza nel suono artificiale A#, come a suo luogo mi ingegnerò di mettere in chiaro.



Oltre il carattere della energia porta l'interrogazione per sè stessa seco quel della sospensione; imperciocchè dopo l'interrogazione qualche altra cosa si aspetta. Quindi per denotare l'interrogazione colla Musica, si usa frequentemente la Cadenza dalla quarta alla quinta corda; perchè appaga meno dell'altra. Si accresce la sospensione facendo sì, che se il Basso tocca la corda fondamentale di quell'accompagnamento, in cui l'interrogazione finisce; la Parte cantante non gli corrisponda o in Unisono, o in Ottava, ma invece o la Terza, o la Quinta. Nel secondo esempio viene cantata la Quinta, il che produce molta sospensione; perchè ad esso suono corrisponde l'accordo di Quarta e Sesta, che dall'orecchio è chiaramente conosciuto in qualità di derivato dall'accordo fondamentale di Terza e Quinta. Si canta nel primo esempio la Terza dell'ultimo accompagnamento, a cui si adatta l'accordo di Terza e Sesta, derivato sì, e che per tale si conosce; ma non tanto apertamente quanto quello di Quarta e Sesta. Adoprandosi in detto esempio una Cadenza perfetta, era necessario il dar adito a qualche sospensione, per adattarsi all'indole della interrogazione, che dee lasciare non interamente soddisfatto

il

il sensorio. Essendo caduta in concio le riflessioni or ora fatte, non le ho volute trascurare, quantunque possano comparire forestiere rispettivamente agli argomenti, che presentemente si tratta...

§ 2. Ma conformemente che gli affetti gagliardi, e deboli alterano il tuono ordinario della nostra voce; così per vivamente imitarli, si compiace inoltre la Musica di porre in opera delle voci alterate; e se l'alterazione è di accrescimento, serve agli affetti forti; e se di scemamento, agli affetti fiacchi. Si dividono le alterazioni in due generi, il primo dei quali comprende le voci modificate per un Semituono minore, che cadono sotto la considerazione del Contrappunto, e soggiacciono alle sue leggi. Abbraccia il secondo genere le alterazioni, che dipendono dalla inequale accordatura dei comuni Stromenti da tasto, della quale nel Capitolo quarto ho fatto distintamente parola.

Cominciando dal primo genere, si suddivide egli in varie specie, che vogliono tutte a parte a parte considerarsi. E primieramente alcune voci meritano il titolo di alterate, quantunque spettino naturalmente a quel Tuono, in cui si trova la cantilena. Per togliere il velo dinanzi a questo apparente arcano, rifletto che nella tranquillità non dominata nè da deboli, nè da forti passioni consiste l'ottimo stato dell'uomo. Ora un tal ottimo stato della Musica si rappresenta col Sistema melodico-armonico fra tutti il migliore: proprietà, che compete al Modo per Terza maggiore, siccome quello che nasce dall'aggregato di due Sistemi, uno di Armonia, l'altro di melodia, che sono dotati della massima perfezione. Alla base del Modo per Terza maggiore corrispondono la Seconda maggiore, la Terza maggiore, la Quarta, la Quinta, la Sesta maggiore, la Settima maggiore, l'Ottava, la Nona maggiore, la Decima maggiore &c., i quali rapporti siccome determinati dalla perfettissima origine del nostro Modo, fanno figura di giusti. Oltre il Modo per Terza maggiore se ne danno altri sei, cioè a dire il Modo per Terza minore, ed i cinque secondarj e derivati, dei quali ho lungamente trattato nel Capitolo quarto del Libro primo. Paragonata la Scala di questi sei Modi con quella del

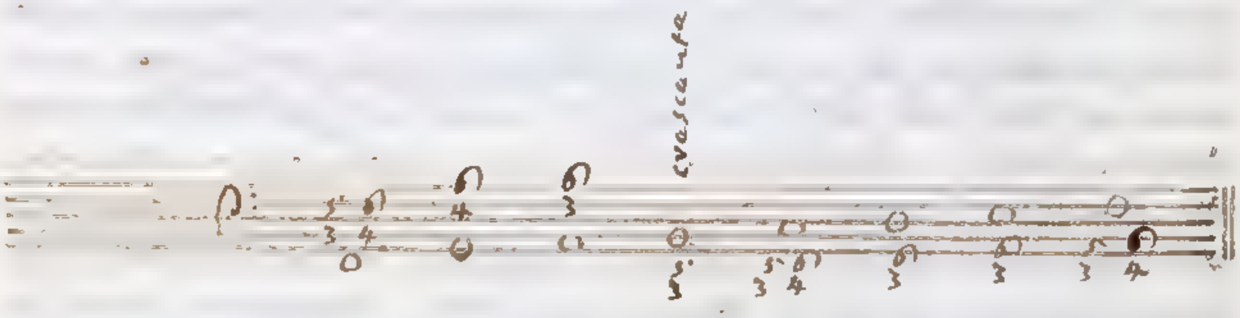
Modo

Modo per Terza maggiore, se una qualche corda cala relativamente all' analoga del Modo per Terza maggiore, risveglia gli affetti deboli; se cresce, risveglia gli affetti forti. Stimo bene di porre sotto gli occhi de' Leggitori le Scale de' nostri sette Modi, relazioni della diatonica siccome modello di tutte le altre loro simili; e notando come calanti, o crescenti que' suoni, che nella maniera testè descritta si possono chiamare alterati.

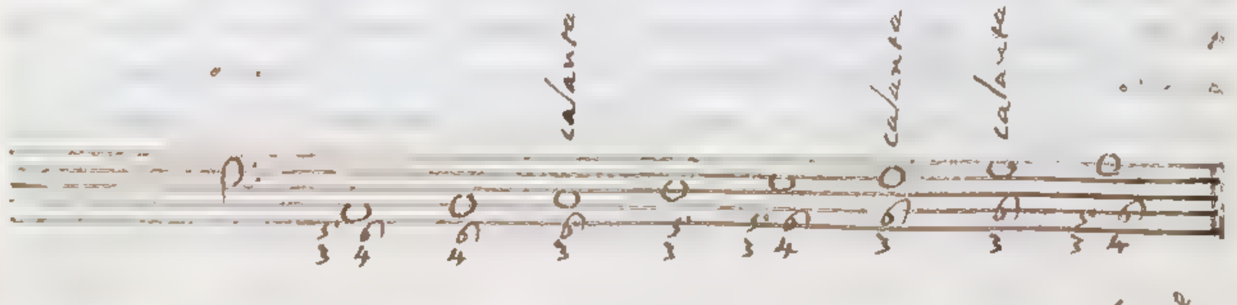
Modo per Terza maggiore, che rappresenta lo stato tranquillo dell' Uomo.

Modo derivato fondato sulla quinta corda del Modo per Terza maggiore.

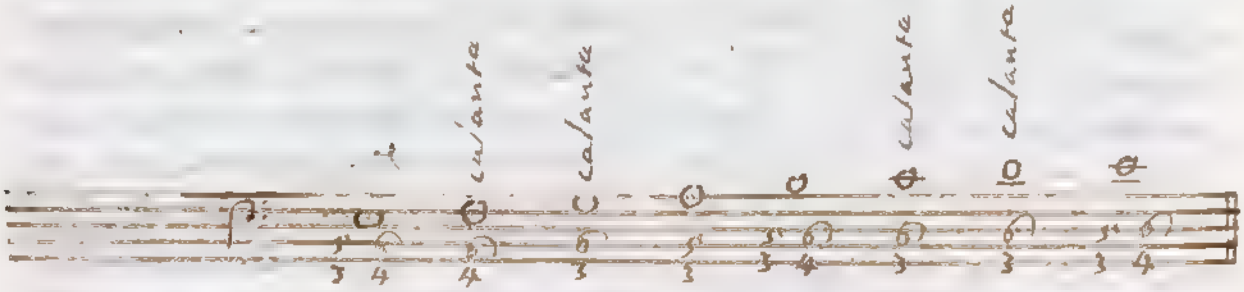
Modo derivato fondato sulla quarta corda del Modo per Terza maggiore.



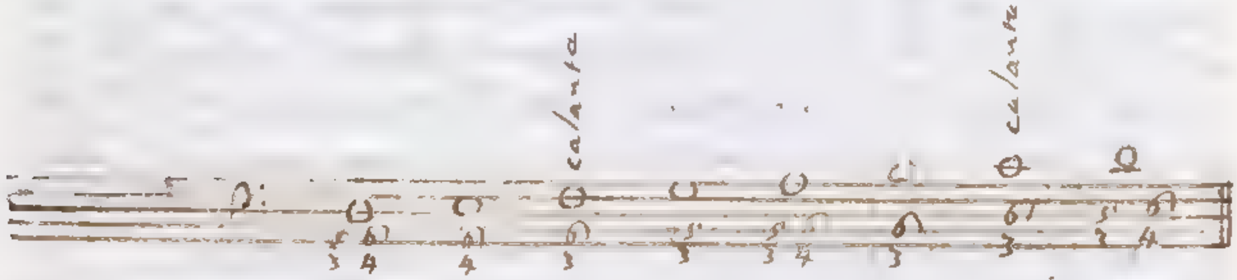
Modo per Terza minore.



Modo derivato, che ha per fondamento la quarta corda del Modo per Terza minore.



Modo derivato, che ha per fondamento la quarta corda del Modo per Terza minore.



Modo derivato, che ha per fondamento la corda settima del Modo per Terza maggiore, seconda del Modo per Terza minore.

§. 310. Giacchè i sette Modi sovra registrati hanno ricominciata la Scala, gli stessi suoni servono a tutti; ed intanto una corda si considera come appartenente ad un dato Modo, in quanto che viene affetta da un accompagnamento determinato dall'origine del Modo stesso. Questi accompagnamenti ha avuta la cura di notarli così sotto numerati. La corda C per esempio, come spettante al Tuono C per Terza maggiore vuole l'accompagnamento di Terza e Sesta ambe minori; e come propria del Tuono A per Terza minore può ammettere

ammettere oscuro, o l'altro dei due accordi di Terza minore e Quinta, o di Quarta e Sesta minore.

Nella Scala del Tuono derivato B ho segnato cinque suoni in qualità di calanti; proprietà che loro compete, supponendo non alterata la base B. Le corde prima, quarta, e quinta occupano il primo posto in un Tuono sì in riguardo alla melodia, di cui formano il Sistema, sì in riguardo all'armonia, servendo di fondamento ai tre accompagnamenti di Terza e Quinta, che compongono il Tuono. Considerando le dette tre corde nel Tuono derivato B, e supponendo esatta la prima corda B, trovo parimente tale la quarta E, e relativamente a queste calante la quinta F. Che se si volesse giusta la corda F, ne risulterebbe essere crescenti le due corde B, E. Ora l'aggregato delle due corde B, E fa più impressione nell'orecchio dell'unica corda F, la quale per conseguenza viene giudicata calante. Quando ho detto (Lib. I. Cap. 4. § 15), che il Tuono diatonico B ugualmente ripugna di essere cangiato o nel Tuono B per Terza minore, o nel Tuono B♭ per Terza maggiore ebbi la sola mira, che amendue i cangiamenti richiedono la modificazione di due corde F♯, C♯ nel primo caso, B♭, E♭ nel secondo. Per altro fatta riflessione alla principalità dei suoni, nei quali si pone mano, gli accrescimenti F♯, C♯ delle corde quinta, e seconda sono meno considerabili delle diminuzioni B♭, E♭ delle corde prima, e quarta. Quindi la trasformazione nel Tuono B per Terza minore è più naturale di quella nel Tuono B♭ per Terza maggiore. I cinque suoni contrassegnati come calanti meritano un tal titolo relativamente alla più semplice trasformazione; imperciocchè le tre corde D, G, A sono calanti anche nel Tuono B per Terza minore, e le due C, F restando affette dal Diesis nel detto Tuono, si conoscono decrescenti nel nostro.

Dunque le corde o crescenti, o giuste, o calanti determinano l'indole o forte, o tranquilla, o patetica della varia melodia, ed armonia. Lo stesso passo per modo di esempio B C di Seconda minore può fare una triplicata comparsa di lieto, di affettuoso, di risentito. Riuscirà lieto, quando si muova dalla

settima

settima alla ottava corda del Tuono C per Terza mag=
giore. Sperimenterassi affettuoso, qualora si trasferisca nel Tuono A per Terza minore dalla seconda alla terza corda, la quale in detto Tuono è calante. Prenderà finalmente l'aria di risentita, facendo transito dalla quarta corda crescente alla quinta del Tuono derivato fondato sulla quarta corda F del Tuono C per Terza maggiore.

Rivolgendomi all'armonia, suole comune=
mente attribuirsi il carattere di molle, di patetica alla Terza minore; il che si accorda colla verità, perchè per esempio si consideri nella sua principale figura, cioè a dire come averà luogo negli accompagnamenti con=
sonante perfetto per Terza minore, e ne' suoi derivati; imperciocchè in tal caso la corda superiore, che entra nella formazione di essa Terza, è calante. Muterassi scena, e si sentiranno cheta la Terza minore, quando stando collocata al di sopra della Terza maggiore ne=
gli accompagnamenti consonanti perfetti generanti il Modo per Terza maggiore, ed avendo conseguente=
mente posto anche nei loro derivati, sono formate di corde, che non patiscono alterazione veruna. Tale si è la Terza minore E G corrispondente al Basso dell'ac=
compagnamento E G C di Terza e Sesta ambe minori derivato dal perfetto C E G, che ha per base la prima corda del Tuono C per Terza maggiore. Ma vogliamo noi una Terza minore di genio risentito, e sto per dire iracondo? Basta che dirizziamo il pensiero a quel Modo derivato, cui serve di fondamento la quarta cor=
da del Modo per Terza maggiore, come sarebbe a di=
re al Tuono diatonico F: la quarta corda B del detto Tuono è crescente; e quindi per tal cagione la Terza minore A D, che si riferisce alla base dell'accompa=
gnamento B D F proprio di detta corda, assume li aspetto di risentita. Delle consimili riflessioni si possono fare intorno alla Terza maggiore. A buon con=
to si osservi, che la stessa Terza maggiore G B riesce tranquilla nell'accompagnamento G B D spettante al=
la quinta corda del Tuono C per Terza maggiore, af=
fettuosa nell'accompagnamento E G B spettante alla

quinta

quinta corda del Tuono A per Terza minore. Nel primo incontro non soggiace ad alterazione alcuna delle corde G, B; nel secondo si ravvisa calante la corda G.

§ 5. Trattando delle dissonanze abbiamo veduto (Lib. 3. Cap. 1. § 1), che esse debbono servire alla consonanza, di maniera che determinata la scala del Modo, accoppiando i due Sistemi melodico e armonico, sono parimente determinate le dissonanze, le quali si hanno da prendere dalla detta scala. Ora se le melodie, che si trasferiscono da consonanza a consonanza, e le armonie consonanti, che corrispondono alla base del Modo per Terza maggiore, fanno figura di giuste, e rappresentano lo stato tranquillo dell'uomo; ciò tanto più dovrà affermarsi delle dissonanze, che si riferiscono alla stessa base, le quali pervengono chete all'udito, perchè dalla scala dell'ottimo Modo dipendono. Alla prima corda del Modo per Terza maggiore si adattano la Settima maggiore, la Nona maggiore, la Undecima o Quarta, la Terzadecima o Sesta maggiore, e queste tutte prendono l'aspetto di esatte, e quando si usino per condimento ed alla sfuggita, simboleggiano la calma dell'animo umano. La mentovata proprietà compete per doppio titolo alla Nona maggiore, perchè tale la determina l'ottima scala, e perchè è più semplice della Nona minore. Quanto alla Settima egli è chiaro, che la minore, la quale si usa come rappresentante la ragione $\frac{7}{4}$, è più perfetta della maggiore, che abbraccia la ragione $\frac{15}{8}$: Ciò non ostante dovendosi principalmente considerare le dissonanze come servienti alla consonanza; la Settima minore comparisce in qualità di alterata, e riesce o patetica, o risentita; secondo che in essa ha luogo o uno scemamento nel suono superiore, o un accrescimento nell'inferiore. La Settima minore si sperimenta sempre affettuosa, quando si aggiunge ad un accompagnamento consonante perfetto o per Terza maggiore, o per Terza minore; imperciocchè la base di esso accordo, che non patisce alterazione, fa che si concepisca diminuito il suono dissonante aggiunto. L'accompagnamento per Terza maggiore è per altro più acconcio di quello per Terza minore a

porre

parere in vista l'indole molle della Settima minore, e questo effetto viene prodotto dal paragone della Terza maggiore con della Settima, le quali in Quinta ~~diminui~~ minore si corrispondono. Per non dipartirmi dai Tuoni diatonici, modello di tutti gli altri loro simili, si trovano in essi quattro Settime minori aggiunte ad altrettanti accompagnamenti realmente consonanti, una per Terza maggiore G $\frac{3}{5}$, e tre per Terza minore A $\frac{3}{5}$, E $\frac{3}{5}$, D $\frac{3}{5}$, delle quali, e particolarmente della prima, che corrisponde alla quinta corda G del Tuono C per Terza maggiore, fanno i Maestri di Contrappunto un uso grandissimo. Alla quinta corda E del Tuono A per Terza minore si adatta con somma frequenza un consimile accompagnamento E $\frac{5}{3\sharp}$ col mezzo della settima corda artificiale G♯; ma di questo ne tratterò con maggior precisione dove parlerò degli accrescimenti, e delle diminuzioni artificiali &c. I nostri Tuoni diatonici contengono un'altra Settima minore, la quale si accoppia coll'accompagnamento B D 7 consonante per rappresentare di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore. Se questo accompagnamento si considera come fondato sulla quarta corda crescente B del Tuono derivato F, la Settima minore B A, o sia l'aggregato dei due suoni, che la compongono, riesce risentito per motivo del mentovato accrescimento. Che se il detto accompagnamento ha per base la quinta corda giusta B del Tuono derivato E, la nominata Settima produce nell'orecchio una molle impressione.

La Settima, delle quali fin ora ho parlato, sono dissonanze fondamentali, cioè a dire dissonanze aggiunte ad accordi fondamentali di Terza e Quinta. Si incontrano pertanto e non di rado delle Settime, che si riferiscono al Basso di un qualche accompagnamento derivato. Per giudicare dell'indole di questa Settima, fa di uopo osservare da quale accordo fondamentale dipendano, e notare diligentemente i suoni o giusti, o crescenti, o calanti, che in esso hanno luogo. Ci si presentino gli accordi E G C D di Terza, Sesta, e Settima tutte e tre minori, e fatta la riflessione, che esso trae l'origine dal fondamen-

tale

tale C E G D di Terza maggiore, Quinta, e Nona maggiore, in cui non si trova suono alcuno alterato, caveremo facilmente la conseguenza di essere stata nel nostro caso la Settima minore E D. Non così dovremo decidere della Settima maggiore F E avente luogo nell'accompagnamento F G A E di Seconda ~~superflua~~ ~~[illegible]~~ maggiore; Quarta maggiore ~~superflua~~, e Settima maggiore, il quale dipende dal fondamentale E G B F di Terza minore, Quinta, e Nona minore, e contiene due suoni calanti G, F. In tale incontro si sentirà dal pratico nella Settima maggiore F E la cagione del suono calante F.

§ 6. Resta da dir qualche cosa delle dissonanze fondamentali Undecima, e Terzadecima, o sia Quarta, e Sesta. La Quarta, e la Sesta dissonanze si usano come rappresentanti le ragioni $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$. Il rapporto $\frac{11}{8}$ è preso in mezzo dai due, l'uno $\frac{4}{3}$ proprio della Quarta consonanza, sopra cui eccede per $\frac{33}{32}$, l'altro $\frac{7}{5}$ proprio della Quarta maggiore ~~superflua~~, da cui cala per $\frac{56}{55}$. Non altrimenti il rapporto $\frac{13}{8}$ è medio fra le due consonanze $\frac{5}{3}$ Sesta maggiore, $\frac{8}{5}$ Sesta minore, decrescendo dalla prima per $\frac{40}{39}$, e superando la seconda per $\frac{65}{64}$. Ora quantunque le proporzioni $\frac{11}{8}$, $\frac{13}{8}$ delle dissonanze Quarta, e Sesta si allontanino, quella più dalla Quarta $\frac{4}{3}$, che dalla Quarta maggiore ~~superflua~~ $\frac{7}{5}$, e questa più dalla Sesta maggiore $\frac{5}{3}$, che dalla Sesta minore $\frac{8}{5}$; nondimeno riferendosi la Quarta, e la Sesta maggiore alla base del perfettissimo Modo per Terza maggiore, e dovendo le dissonanze dipendere dal Modo a cui compariscono, l'orecchio le ascolta in figura di esatte, giudicando per conseguenza alterata la Quarta maggiore ~~superflua~~, e la Sesta minore.

Nei Tuoni diatonici ha luogo una sola Quarta maggiore ~~superflua~~ F B, la quale servirà agli affetti o deboli, o forti, conforme che si attribuirà o la diminuzione al suono inferiore F, o l'accrescimento al suono superiore B. Preparando esempigrazia la detta Quarta col passaggio E $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ F $\begin{smallmatrix}4\\5\\3\end{smallmatrix}$, che nel Tuono derivato B si muove dalla quarta alla quinta corda, la squisitezza

dell.

dallo antecedente accompagnamento C^{5}_{3}, il quale contiene due suoni giusti C, B del Sistema di melodia del mentovato Tuono, fa credere scemo il terzo suono di melodia F, e per tal motivo patetica la Quarta superflua F.B.

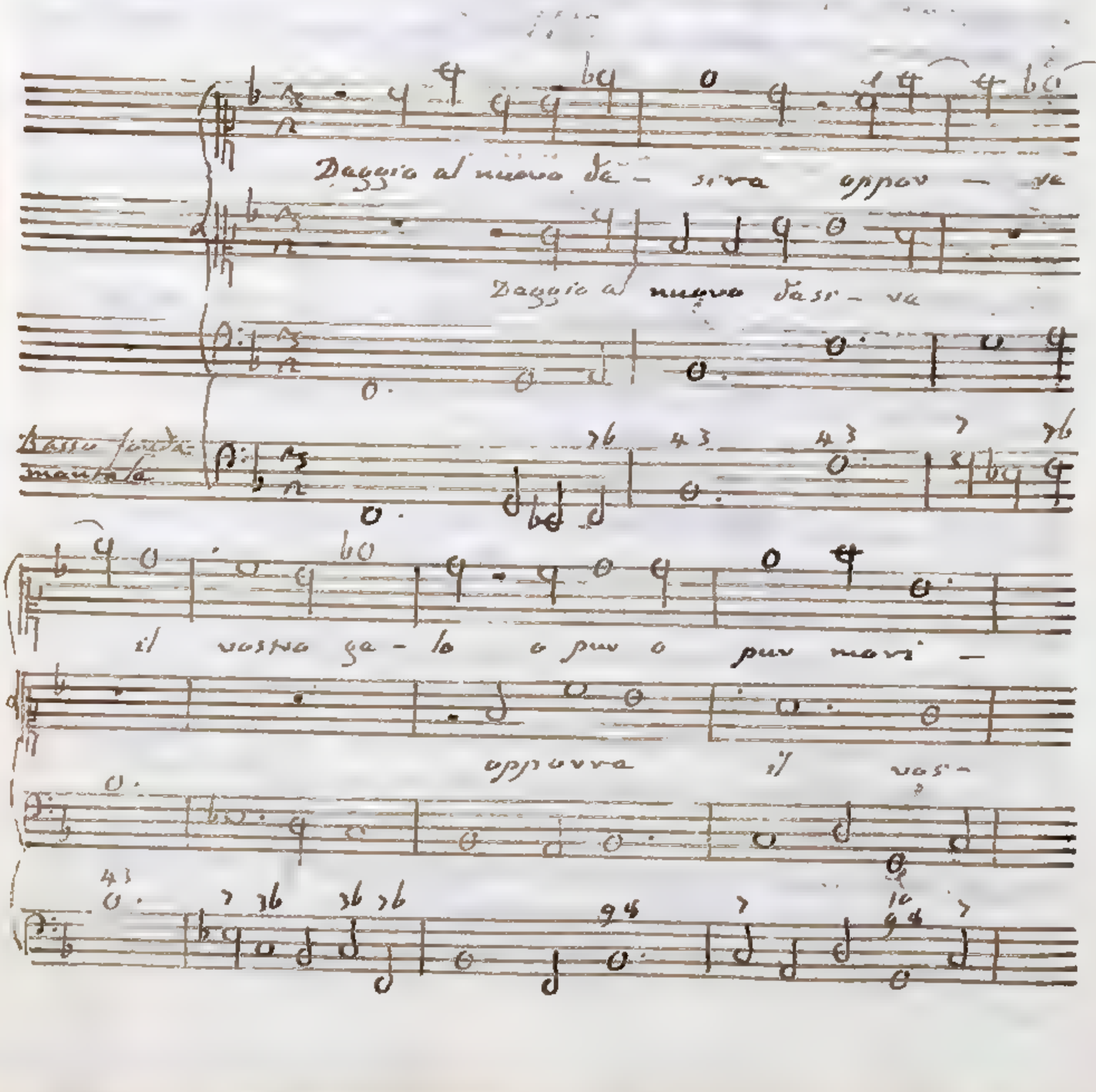
Gli stessi Tuoni diatonici contengono quattro Seste maggiori, e tre Seste minori. La Sesta maggiore dissonanza riuscirà tranquilla, purchè l'orecchio non supponga calante la base dello accompagnamento perfetto, a cui essa dissonanza si aggiunga. Accoppiata collo accordo perfetto F^{5}_{3} la Sesta maggiore D, l'armonia F D si troverà chiara, quando il detto accordo appartenga ai Tuoni diatonici C, F; affettuosa, quando F^{5}_{3} appartenga al Tuono diatonico B, nel quale la quinta corda F è calante. Se univassi collo accompagnamento consonante per Terza minore D^{5}_{3} la Sesta maggiore B, la Terza minore F e la Sesta maggiore B formeranno Quarta ~~superflua~~ maggiore, la quale farà spiccare l'indole mesta del suono F.

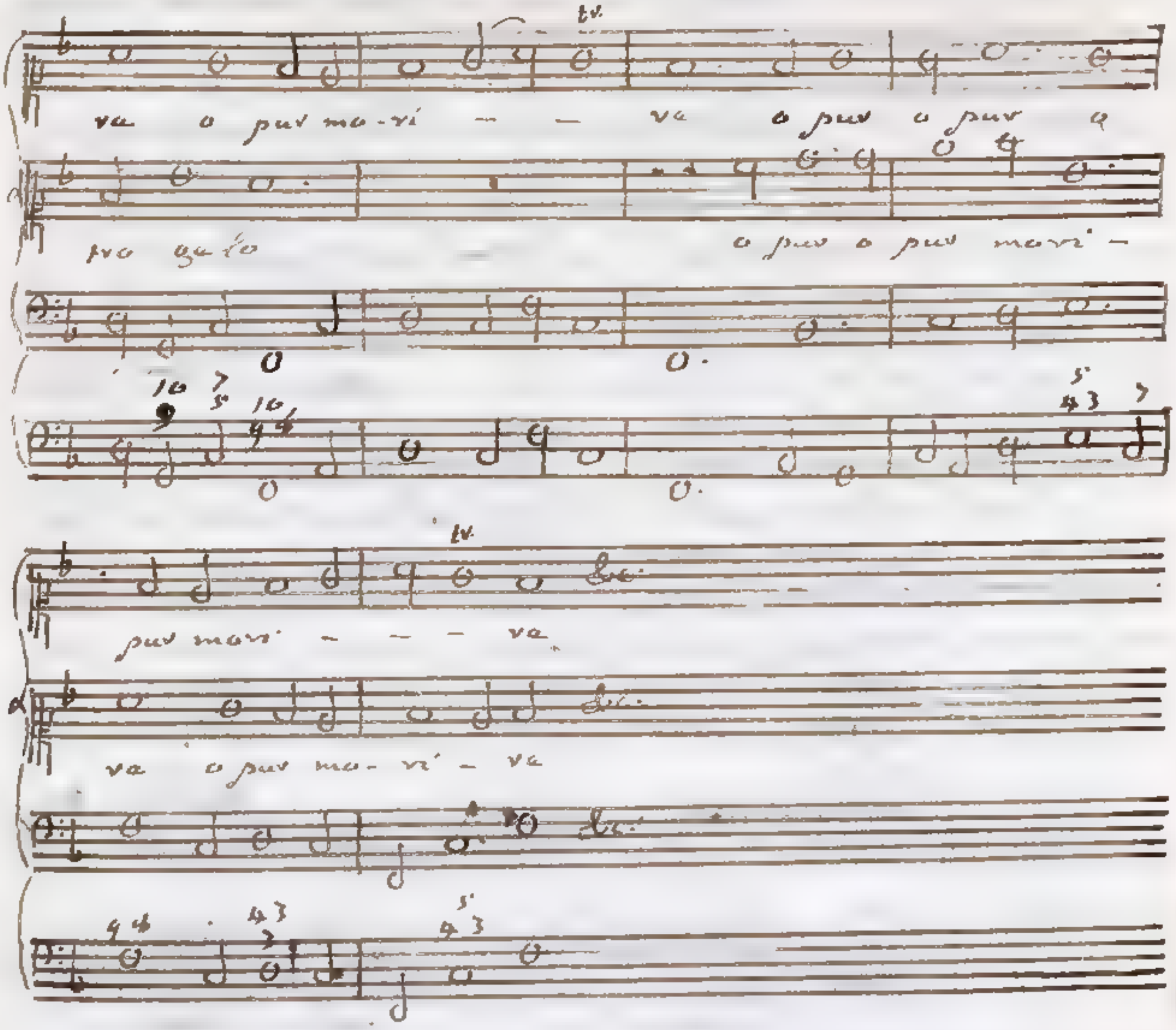
La Sesta minore dissonanza si sperimenterà o affettuosa, o risentita, secondochè il sensorio stimerà scemo il suono superiore, o aumentato ~~il suono~~ ~~minore~~ B inferiore. Mi serva di esempio la Sesta B G, che produrrà una molle impressione, se la cantilena si trovi nei Tuoni diatonici C, B, nei quali è giusto il suono B; una impressione risentita, se la cantilena si trovi nel Tuono diatonico F, nel quale si sa essere crescente la corda B.

§ 7. Dalle cose finora dette intorno quelle corde naturali del Tuono, in cui la composizione si trova, che meritano il titolo di alterate, ne possiamo cavare alquante importanti conseguenze. La prima: quando anche il Tuono sia per Terza maggiore, servirà agli affetti molli, opportunamente adoperata la Settima minore, che corrisponde alla quinta corda del Tuono. Oltre a ciò bisogna chiamare in soccorso le corde patetiche consonanti, e dissonanti dei Tuoni derivati, i quali dipendono in guisa tale dai due perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore, che come ho avvertito (Lib. 1. Cap. 4. § 26.) lo svaguere

da

da quelli questi a quelli non si reputa cangiar Tuono. Dei passaggi propri dei Modi derivati, o pure che si trasferiscono da un Modo all'altro, che hanno comune la scala, ne ho di proposito favellato nel Capitolo secondo del Libro secondo; a cui rimando il Lettore. Gli esempj metteranno in chiaro qualmente coi descritti artificj si possa adattare agli affetti teneri il Modo per Terza maggiore. Mi viene suggerito il primo esempio dal Duetto di Monsignore Steffani Saldi marmi. Sotto il Basso continuo ci pongo il fondamentale, onde più facilmente si distinguano e la Settima minore aggiunta all'accompagnamento della quarta corda del Modo, e le armonie patetiche consonanti, e dissonanti prese in prestanza dai Modi derivati.



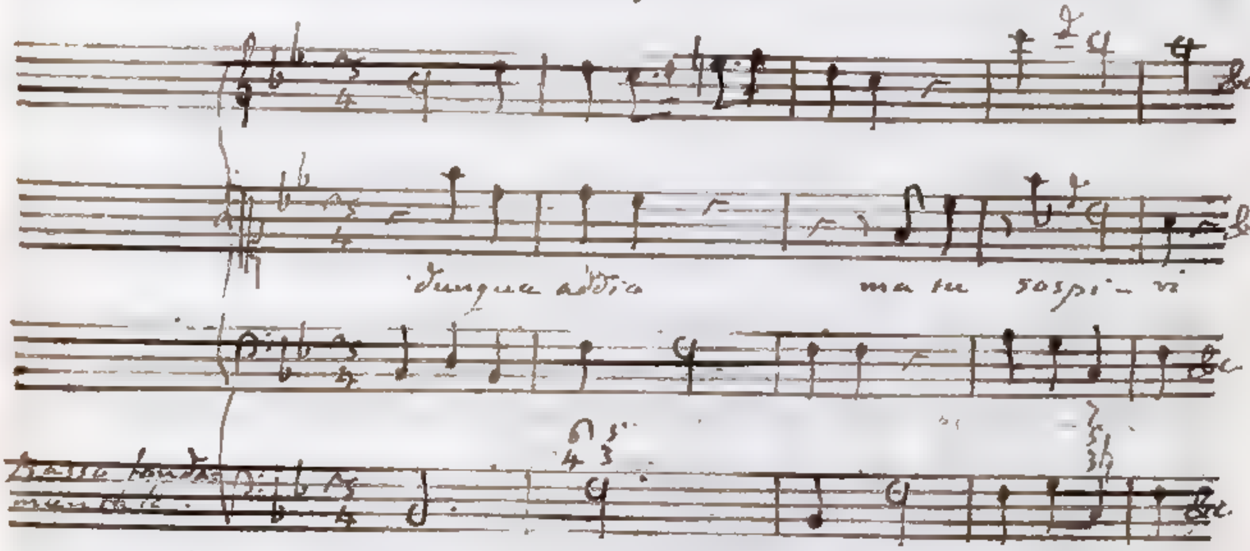


Due Tuoni per Terza maggiore si mettono in opera, cioè prima B♭, indi F. Sette volte si fa sentire la Settima minore aggiunta all'accompagnamento perfetto della quinta corda del Modo per Terza maggiore, e dai Modi derivati si assumono quindici accordi di Terza minore e Quinta, con uno dei quali, cioè con G $\frac{5}{3}\,6$ nel principio della terza Battuta si accoppia la Settima minore. Si usa nella decima Battuta l'accompagnamento C $3\,\frac{5}{6}$ di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore fondato sulla quinta corda. C dal Tuono A derivato dal Tuono F per Terza maggiore. In esso Tuono derivato analogo al diatonico e è decrescente la seconda corda B♭, e perciò nell'accordo C $3\,\frac{5}{6}$ riesce patetica la Quinta ~~diminuita~~ minore. Acciocchè spicchino pienamente le deboli passioni, fa di uopo che quella Parte, la quale canta un qualche tenero sentimento, tocchi le corde calanti, dalle quali dipende il

carattere

carattere patetico dalla armonia e dalla melodia. Si osservi, che nella sesta Battuta alla parola morire si adattano i suoni mesti, D Terza minore dell'accompagnamento perfetto D^{5}_{3}; B♭ prima Terza minore dell'accompagnamento perfetto $G^{5}_{3\flat}$, indi Settima minore aggiunta all'accompagnamento C^{5}_{3} fondato sulla quinta corda del Tuono D per Terza maggiore, in cui ritrovasi la cantilena. I medesimi suoni corrispondono alla stessa parola nella Battuta decima con questo solo divario, che il suono B♭ si adopera quivi primieramente come Quinta minore di E, e poscia come Settima minore accoppiata all'accordo C^{5}_{3}.

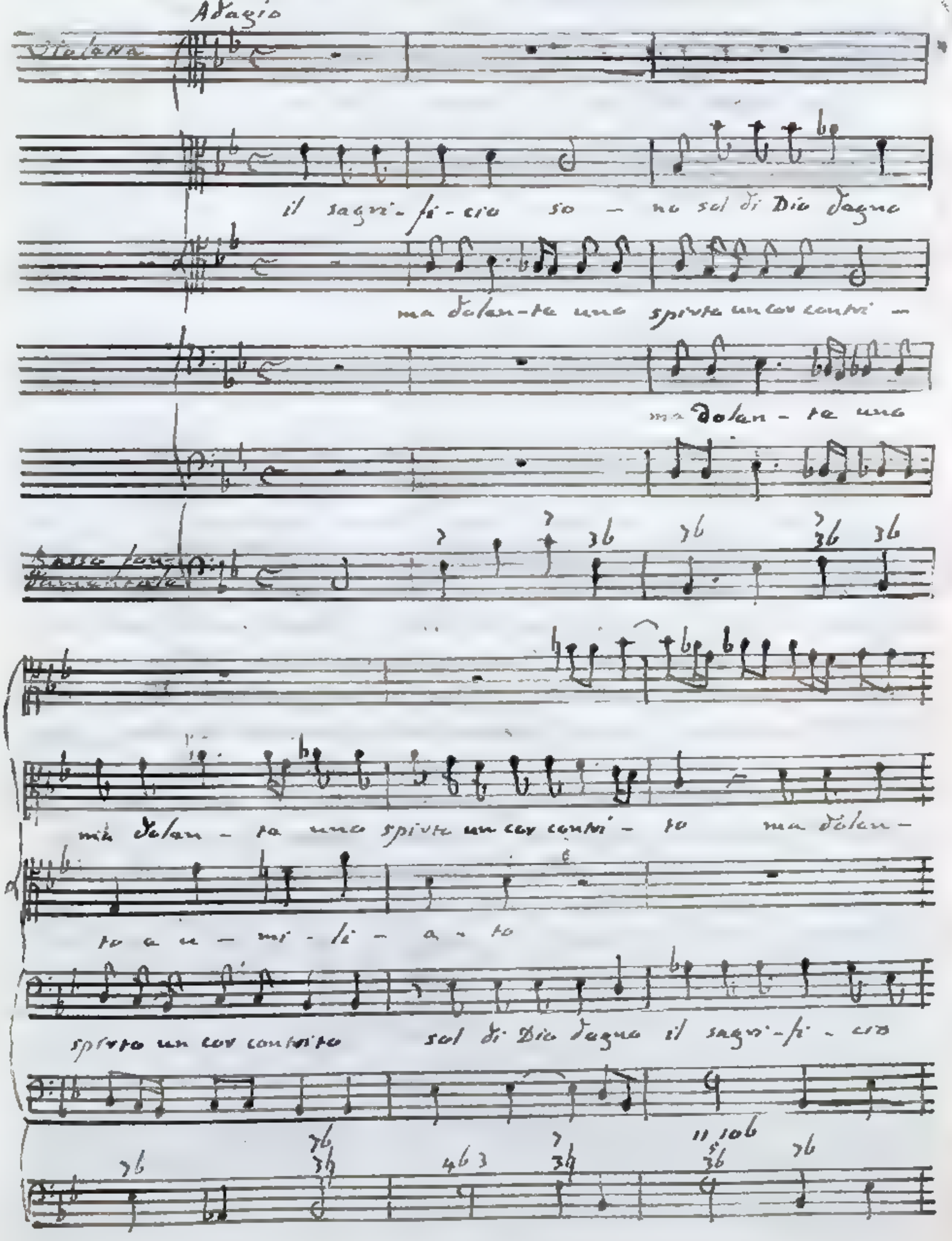
Prendo il secondo esempio da un Duetto del Signor Sassone, il cui principio Non temer non son più amante. Nel passo, che segue, appartenente al Tuono D per Terza maggiore, per esprimere la parola sospiri, si usò il suono B♭ prima come Terza minore, e poi come Settima minore degli accompagnamenti fondamentali $G^{5}_{3\flat}$. C^{5}_{3}.

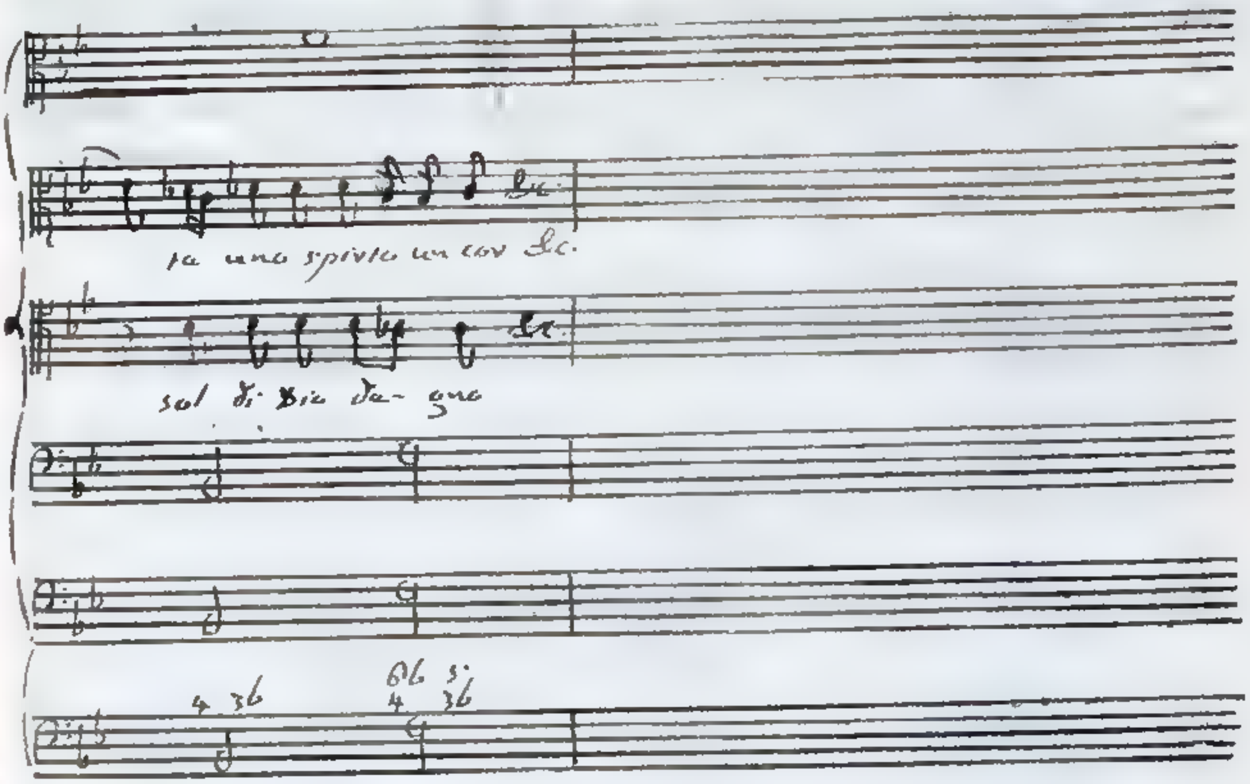


Il terzo esempio lo ho trascritto dal Salmo 3° del Signor Benedetto Marcello. I Tuoni B♭, E♭, A♭, di cui si serve il cospicuo Autore, sono tutti per Terza maggiore, potendosi attribuire al Tuono A♭ anche l'ultima Battuta. Tra venti accordi fondamentali, che compongono il nostro esempio, se ne contano quattordici, che meritano il titolo di patetici, o perchè sono per Terza minore, o perchè portano aggiunta la Settima minore, o qualche altra flebile dissonanza, quale si è la Sesta, o Decimaterza minore, che nell'ultima Battuta si vede

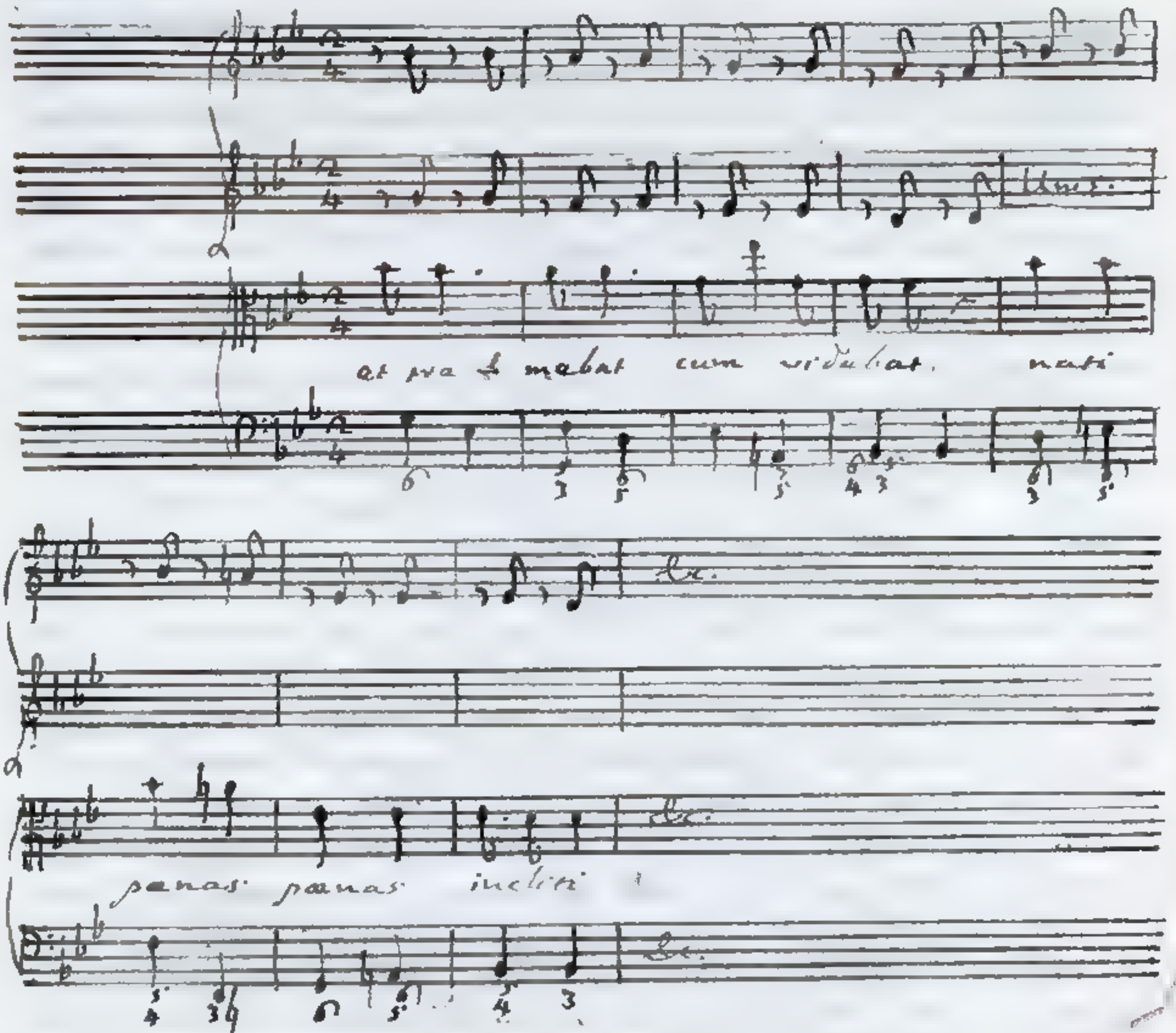
accoppiata

accoppiata coll' accompagnamento di $\frac{7}{3}\frac{5}{6}$. Si osservi nel Basso che canta al fine della quinta, ed al principio della sesta Battuta il passo D A♭ di Quinta ~~diminuita~~ minore allo insù, che si trasferisca da D Terza maggiore di B♭ ad A♭ Terza minore di 7, l'indole mesta della quale viene fatta maggiormente spiccare dal detto movimento piccante di melodia...





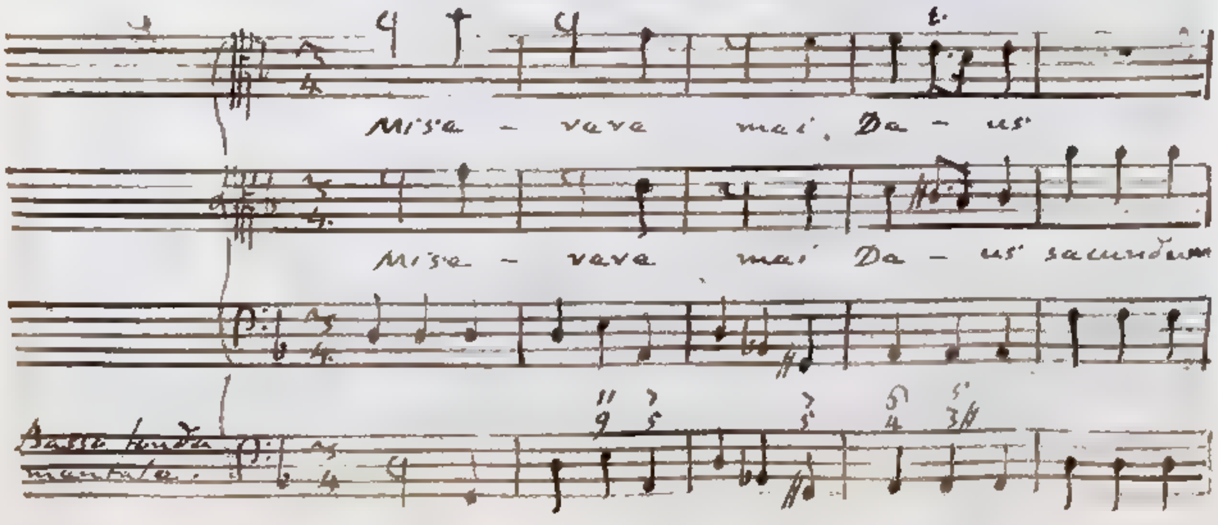
§ 4. La riflessione, colla quale ho posto fine al paragrafo settimo mi apre la strada ad un' altra forse più importante, e che non dovea trascurarsi. Considerato nel Modo per Terza maggiore il passo di Quinta minore allo insù, o di Quarta maggiore all' ingiù dalla settima corda, e cui compete l'accompagnamento di Terza e Sesta ambe minori, alla quarta, che richiede l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta; quantunque esso passo si muova da un suono all' altro, nessun dei quali patisca modificazione veruna, nulladimeno la natura alterata dal passo medesimo farà credere a primo aspetto calante la quarta corda, la quale perciò riuscirà all' orecchio affannosa. Il movimento contrario dalla quarta alla settima corda del nominato Modo persuaderà il senso essere crescente la settima corda, la quale per tal motivo si udirà risentita, e servirà negli affetti veementi. Giacchè presentemente ho la mira di far vedere, come col Modo per Terza maggiore le nuove passioni possano esprimersi, reco un esempio del passo A^{0}_{3} E♭$^{5}_{3}$ della settima alla quarta corda del Tuono B♭ per Terza maggiore, mediante il quale si ottiene, che la quarta corda E♭ riesca patetica. Si trova esso nel quarto versetto dello Stabat Mater del Signor Giambattista Pergolese.

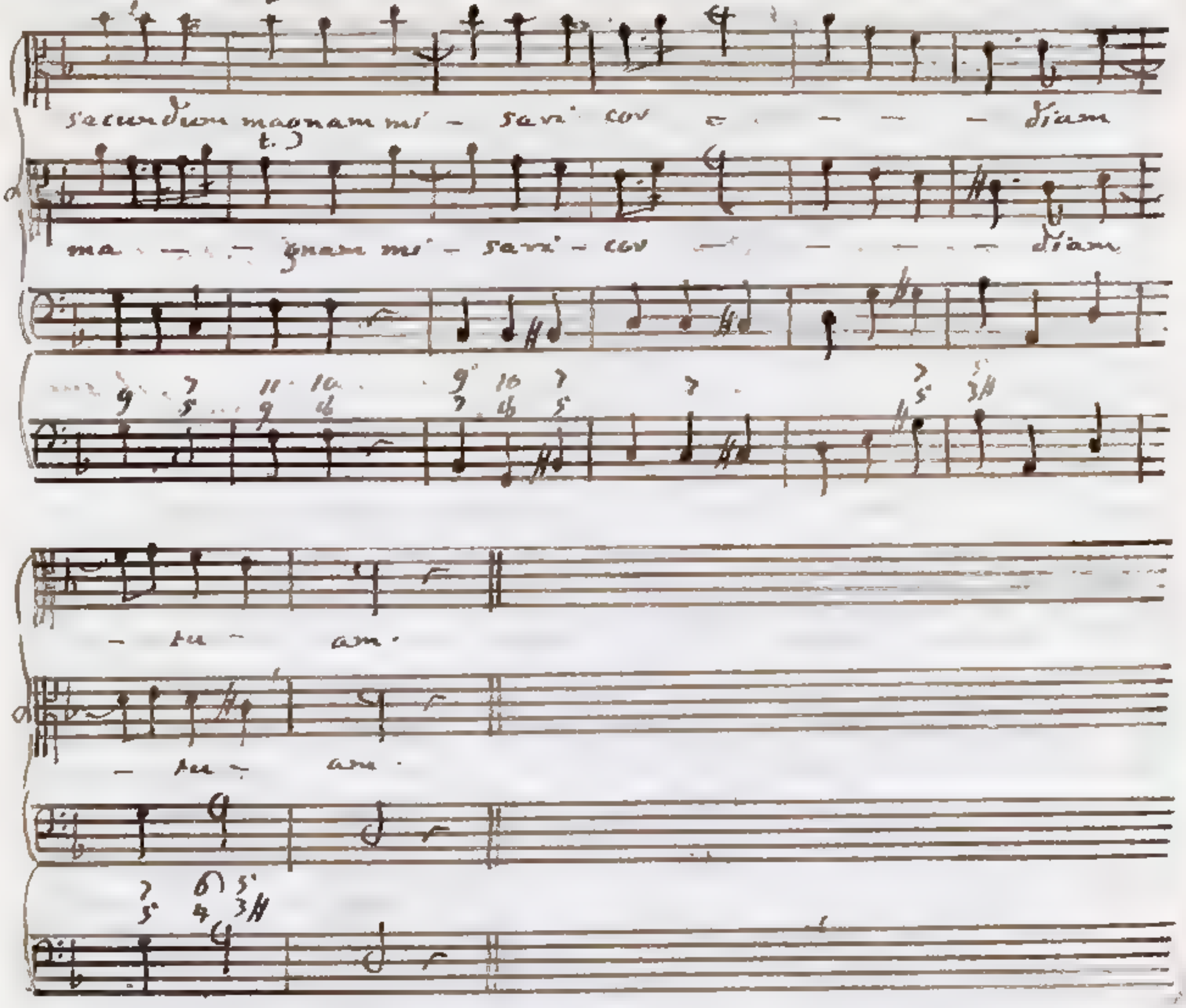


Quando nella Quinta ~~diminuita~~ minore, o nella Quarta ~~superflua~~ maggiore ha luogo una corda naturale alterata, toccata prima la detta corda, ed assuefatto alquanto ad essa l'orecchio, se sarà crescente, si sentirà l'altra corda un poco patetica, e se sarà calante, sperimenterassi l'altra corda un po' risentita. Mettendo in opera il movimento F_3^6 B_3^5 di Quinta ~~diminuita~~ minore alli meno propri dei Tuoni Diatonici derivati G, D; da F Terza minore dell'accompagnamento perfetto D_3^5 a B Terza maggiore dell'accompagnamento perfetto G_3^5, nel qual movimento la corda antecedente F è calante; scopriremo nella corda conseguente B, che per altro è giusta, una qualche veemenza. Lo stesso effetto succederà, quando la Quinta ~~diminuita~~ minore, e la Quarta ~~superflua~~ maggiore, che contengono una corda modificata, si useranno in qualità di armonica. Il passaggio C_3^5 B_3^5 appartiene al Tuono diatonico derivato F, in

in cui la quarta corda B è crescente, ed esatta la prima corda 7, la quale nondimeno nello accompagnamento B $\frac{5}{3}$ assumerà un carattere alquanto patetico in vigore del contrapposto della quarta corda crescente B. Al contrario nell'accompagnamento G $\frac{5}{3}$ spettante ai Tuoni diatonici C, G, D, la Settima minore 7, suono calante; farà comparire spiritosa la Terza maggiore B. Per restare pienamente convinti di una tal verità, si mettano al paragone i due accordi G $\frac{5}{3}$, 7 $\frac{5}{3}$, e si udirà nel primo la Terza maggiore più brillante che nel secondo; il che unicamente dipende dalla diversità della Settima aggiunta, minore in quello, maggiore in questo.

§ 9. Attissimo agli affetti deboli è il Modo per Terza minore. Se si considerano le sue corde nella loro principale figura, cioè a dire come determinate dai due Sistemi d'armonia, e di melodia, ne ritroviamo tre calanti, e patetiche, e sono la terza, la sesta; e la settima. Volta la riflessione alle dissonanze, che possono aggiugnersi ai tre accompagnamenti generanti il Modo, se ne dee riporre la metà fra il numero delle quelli, competendo alla prima corda la Settima, e la Terzadecima ambe minori, alla quarta corda la Settima minore, alla quinta corda la Settima, la Nona, e la Terzadecima tutte e tre minori. Abbiamo di più la facoltà di prendere in prestanza dai Modi derivati le corde tenere consonanti, e dissonanti, delle quali parecchi di essi Modi ne son forniti a dovizia. Nel seguente primo versetto di un Miserere a due voci senza stromenti del P. M. Vallotti vedremo posti in opera tutti i descritti artifizj. Sotto il Basso continuo ci servirà il fondamentale per i motivi altrove spiegati.



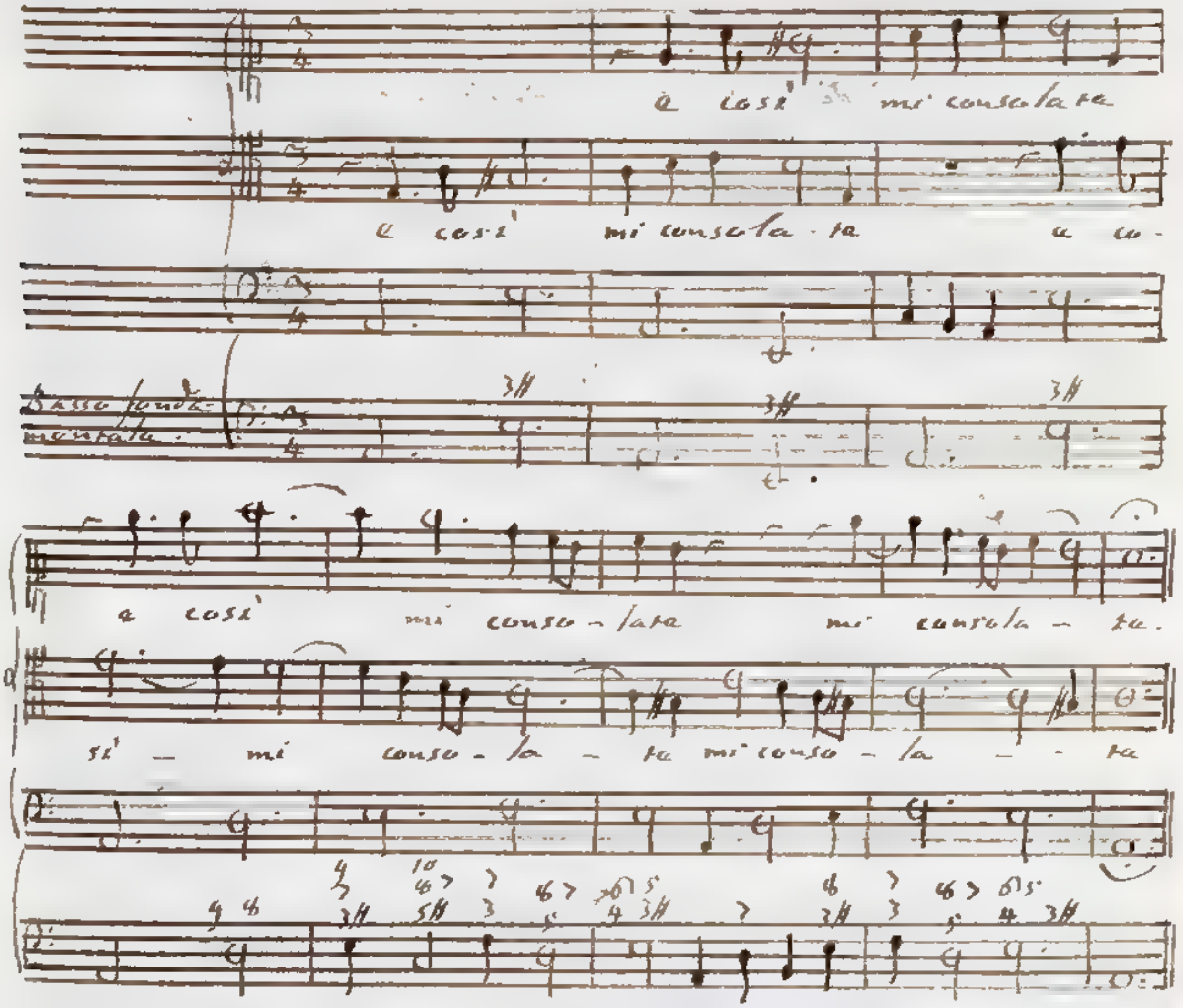


Nella prima Battuta si fanno spiccare la corda terza e sesta ambedue patetiche proprie del Tuono D per Terza minore, nel quale il Miserere è composto. Produce un ottimo effetto qual movimento mesto il A B^{b6} dalla quinta alla sesta corda posto in opera dal Contralto più acuto, che molto dall'orecchio viene notato. Il passaggio fondamentale D^{5}_{3} e $C^{5\,6}_{3}$ dalla prima alla seconda corda contenuto nella seconda Battuta appartiene rigorosamente parlando al Tuono derivato A simile al Tuono diatonico C, di cui il secondo Contralto tocca la corda flebile 7, prima Terza minore di D, indi Nona minore di C. Segue l'accompagnamento $A\,3\sharp^{7}_{5}$ resa molle dall'aggiunta della Settima minore cantata dal Contralto superiore. Nelle tre Battute, che succedono, oltre l'accompagnamento perfetto per Terza minore D^{5}_{3}, si usano gli accordi dissonanti $G\sharp^{7}_{5}$, A°_{4}.

In

In riguardo all'accompagnamento di Quinta minore e Settima diminuita G♯ D F si noti, che se in cambio della quarta corda artifiziale G♯ avesse il P. Vallotti adoperata la naturale G, il suono D formerebbe Quinta giusta con G, e riuscirebbe tranquillo; ed il suono F formerebbe Settima minore con G, e riuscirebbe affettuoso. Ora l'accrescimento introdotto nella quarta corda, che la rende di carattere risentito, fa sì che giusta a quanto ho detto nel precedente paragrafo ottavo delle corde naturali crescenti, e mi resta da dire delle artifiziali, il suono D, che al G♯ corrisponde in Quinta minore, si senta alquanto patetico, ed il suono F, che a G♯ corrisponde in Settima diminuita, si senta malinconico, e lamentevole. I mentovati due suoni, che servono agli affetti deboli, si cantano dalle voci, le quali per conformarsi al sentimento delle parole hanno da movere la compassione. Relativamente all'accordo dissonante A D F di Quarta e Sesta minore deggio solamente notare, che la Sesta o Decimaterza minore F, suono patetico, viene cantata dal primo Contralto. La Battuta sesta, settima, e ottava, ed in parte ancora la nona appartengono al Tuono F per Terza maggiore, il quale si vedrà accomodato alle tristi affezioni colla pratica di quei mezzi, che non ha molto sono stati da me spiegati. Intorno al residuo del versetto spettante al Tuono principale D per Terza minore si proseguisca un esame simile a quello delle cinque prime Battute, e si scoprirà, che eccettuato l'accompagnamento A 3♯, che due volte si usa in grazia delle Cadenze, gli altri tutti sono di indole tenera, fra i quali se ne contano due lagrimevoli C♯ 5 3, G♯ 5 3 di Quinta minore e Settima diminuita, le di cui basi risentite C♯, G♯ si pongono nel Basso continuo, riserbando la Quinta minore, e la Settima diminuita, voci patetiche, alle parti cantanti.

Aggiungo un secondo esempio, col quale Monsignore Steffani dà compimento ad un suo eccellente ed affettuoso Duetto, il cui principio è così mi compatite.



Lasciata molta avvertenza alla industria di chi legge, ne faccio solamente alcune di maggiore importanza. Riesce assai tenero nella quarta Battuta il movimento E D dalla quinta alla sesta corda eseguito dal Soprano, la qual sesta corda si trova ne' interi tempi in figura di consonanza, e diventa poi nel principio della quinta Battuta Nona minore, che unitamente colla Settima parimente minore si aggiunge all'accompagnamento E $\substack{5\\3\sharp}$. Nella stessa quinta Battuta all'accompagnamento E $\substack{9\\7\\3\sharp}$ succedono i due C $\substack{10\\4\,7\\5\sharp}$, D $\substack{5\\3}$. In riguardo al primo il suono artifiziale G♯, che vi va sottinteso, quantunque non venga espresso dalle parti, rende patetico il suono C, con cui forma Quinta superflua. Udito in qualità di calante il suono C, si reputa parimente tale il suono D, che ad esso si riferisce in Quarta, e che serve di base al susseguente accompagnamento D $\substack{5\\3}$. Quindi nelle Settime maggiori C B, D E si sente del molle per motivo delle corde decrescenti C, D. Egli è osservabile, che se il Tuono dell'

esempio

esempio fosse per Terza maggiore, i suoni C, F resterebbero affatto dal Diesis; e la Settima C# B, F# E sarebbero minori. Con più chiarezza ancora si conosce calante il suono fondamentale F della Settima maggiore FE, di cui si fa uso nel principio della settima Battuta, venendo ciò manifestamente indicato dal passaggio E3# A3 proprio del Tuono diatonico A, nel quale la quinta corda F è calante. Nella stessa Battuta il Contralto pone in opera il movimento G# C dalla settima corda artificiale alla decima del Tuono A per Terza minore. La settima corda artificiale G# fa maggiormente spiccare la mollezza della decima corda C.

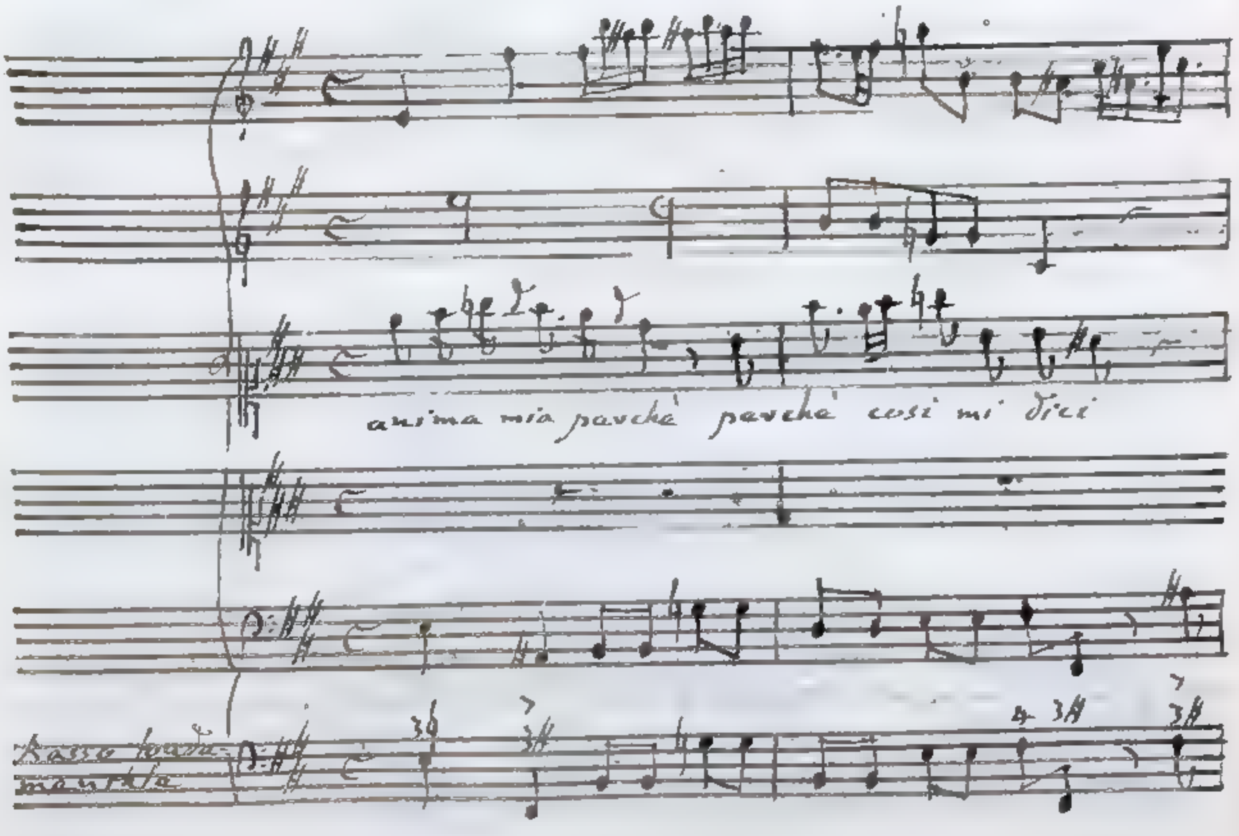
§ 10. Dopo di avere indicato la maniera di imitare col mezzo delle corde naturali dei Tuoni gli affetti deboli, dico qualche cosa della espressione degli affetti forti, e veementi. L'unica corda naturale crescente, e per tal titolo risentita si è la quarta di quel Modo derivato, che ha per base la corda quarta del Modo per Terza maggiore, sesta del Modo per Terza minore. Tra i Diatonici F è il Modo, di cui parliamo, e la sua quarta corda crescente B accetta l'accompagnamento di Terza minore e Quinta minore. Essendo l'accordo B3 comune ai tre Tuoni diatonici B, E, F; si conoscerà come proprio di questo ultimo Tuono col mezzo dei passaggi ad esso spettanti. Appartengono unicamente al Tuono F i due passaggi fondamentali B3 C3, C3 B3, che relativamente al Tuono C per Terza maggiore, il quale con frequenza se ne serve, si muovono dalla settima corda all'ottava, dall'ottava corda alla settima. Il passaggio parimente fondamentale F3 B3, che si trasferisce in riguardo al nominato Tuono C dalla quarta corda alla settima, si attribuirà piuttosto al Tuono F che al Tuono B, ai quali è comune, quando a B3 succeda C3, o qualche altro accompagnamento che a C3 conduca. Usati dunque nel Modo per Terza maggiore i passaggi fondamentali dalla settima corda all'ottava, dalla ottava corda alla settima, e nella maniera descritta il passaggio dalla quarta corda alla settima, questa corda si sentirà risentita, e posta in bocca di quel Cantante, che ha da risvegliare passioni veementi, produrrà l'effetto desiderato.

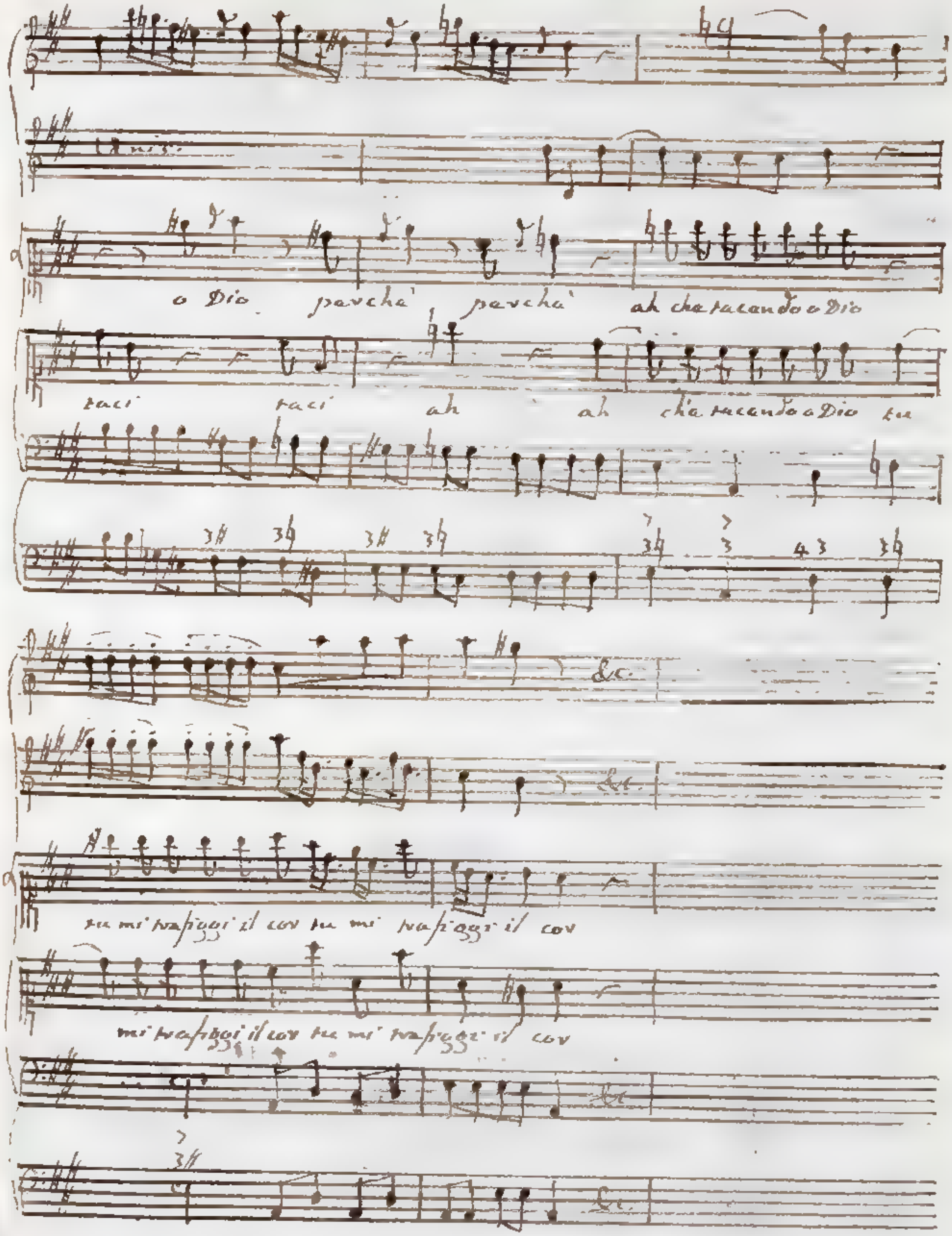
Rispettivamente al Tuono A per Terza minore che ho sempre considerato come modello di tutti gli altri, i nominati passaggi sono G#3 A3, A3 G#3, D3 G#3.

Ma dell'energia della settima corda artifiziale del Modo per Terza minore, particolarmente in sì fatti incontri, ne tratterò pocostante, dove dei suoni artifiziali farò parola.

Ritornando a quei suoni naturali, che possono servire agli affetti forti, si richiami a memoria ciò, che ho detto (§ 4.) del suono inferiore della Quinta ~~Diminuita~~ minore, superiore della Quarta ~~superflua~~ maggiore, e come usato nella melodia, e nell'armonia, sia più o meno atto a rappresentare le affezioni gagliarde, quantunque esso suono non cresca, e quantunque l'altro suono, che insieme col mentovato compone la Quinta ~~diminuita~~ o minore, la Quarta ~~superflua~~ maggiore, sia giusto, od anche calante. Io non ripeto le cose nel luogo citato spiegate, e mi contento di porle in maggior lume con qualche esempio.

Il primo mi viene suggerito da un Duetto del Signor Pergolese scritto nel Tuono A per Terza maggiore, il cui principio Ne' giorni tuoi felici ricordati di me.



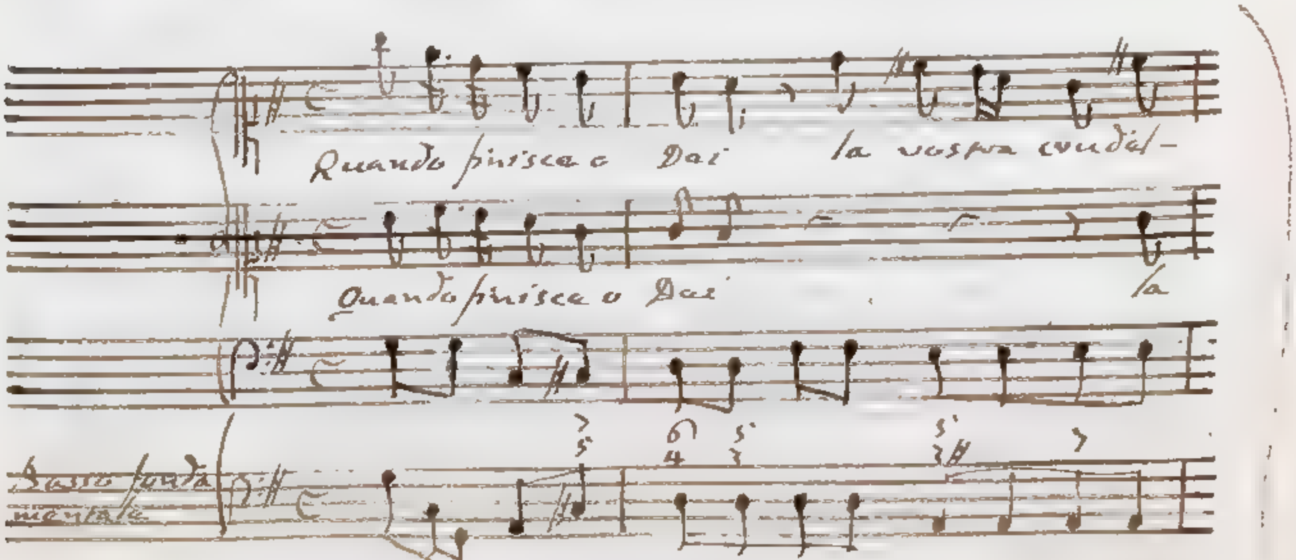


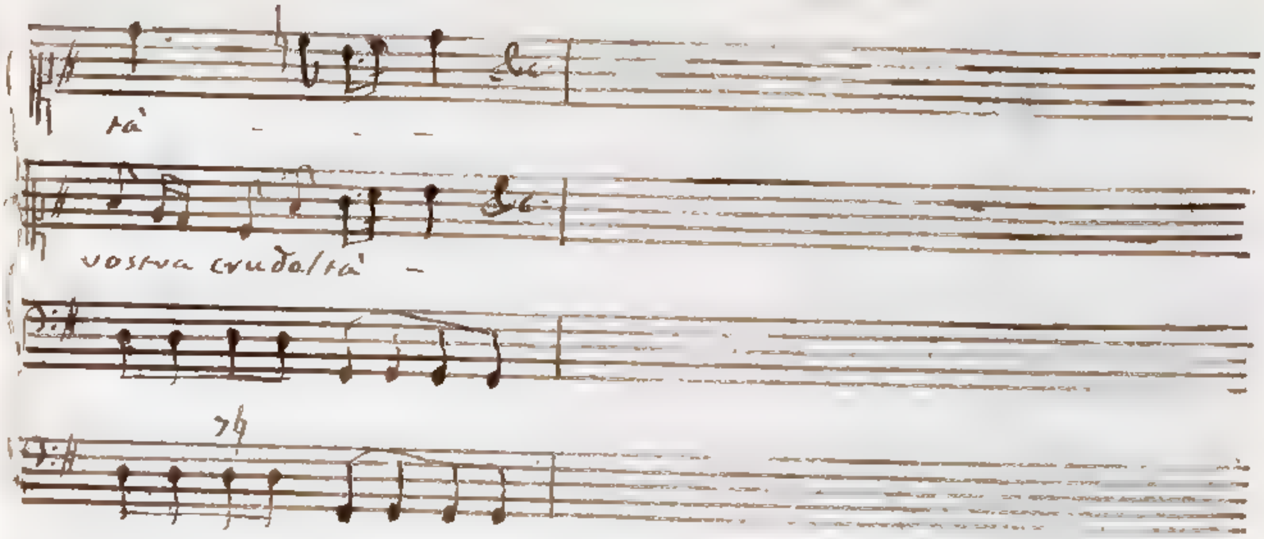
Nella Battuta terza, e quarta si esprime l'energia della interrogazione contenuta nella parola perchè con due passaggi fondamentali D♯ 3♯ E 3♮, C♯ D 3♯ dalla settima all'ottava corda dei Tuoni per Terza maggiore E, D. Si noti, che le settime corde artifiziale D♯, C♯ vengono cantate da

quella

quella parte, che proferisce la parola <u>perchè</u>. Imita parimente assai bene il nostro bravo Maestro la fierezza delle trafitture del core. Canta prima il secondo Soprano il suono D, indi nel principio della sesta Battuta entra il primo Soprano in Quarta ~~superflua~~ maggiore G#. E qui siamo nel caso mentovato nel paragrafo ottavo, che considerate le voci D, G# relativamente alla base E, la Settima minore D fa comparire crescente la Terza maggiore G#. Rende ancor più veemente il suono G# la memoria del suono F toccato dal Basso continuo nel fine della precedente quinta Battuta, col quale G# forma il rapporto alterato di Seconda superflua. Si usa l'accompagnamento 7^{6}_{3} derivato dal fondamentale D^{5}_{3} mediante una passaggiera modulazione al Tuono A per Terza minore. L'accordo $E^{5}_{3\#}$ in riguardo al precedente D^{5}_{3} appartiene artificialmente al Tuono A per Terza minore, ed in riguardo all'accordo susseguente $A^{5}_{3\#}$ appartiene naturalmente al Tuono A per Terza maggiore. Ma degli accompagnamenti artificiali trattaremo distintamente in otto paragrafi cominciando dal duodecimo sino al decimo nono inclusivamente.

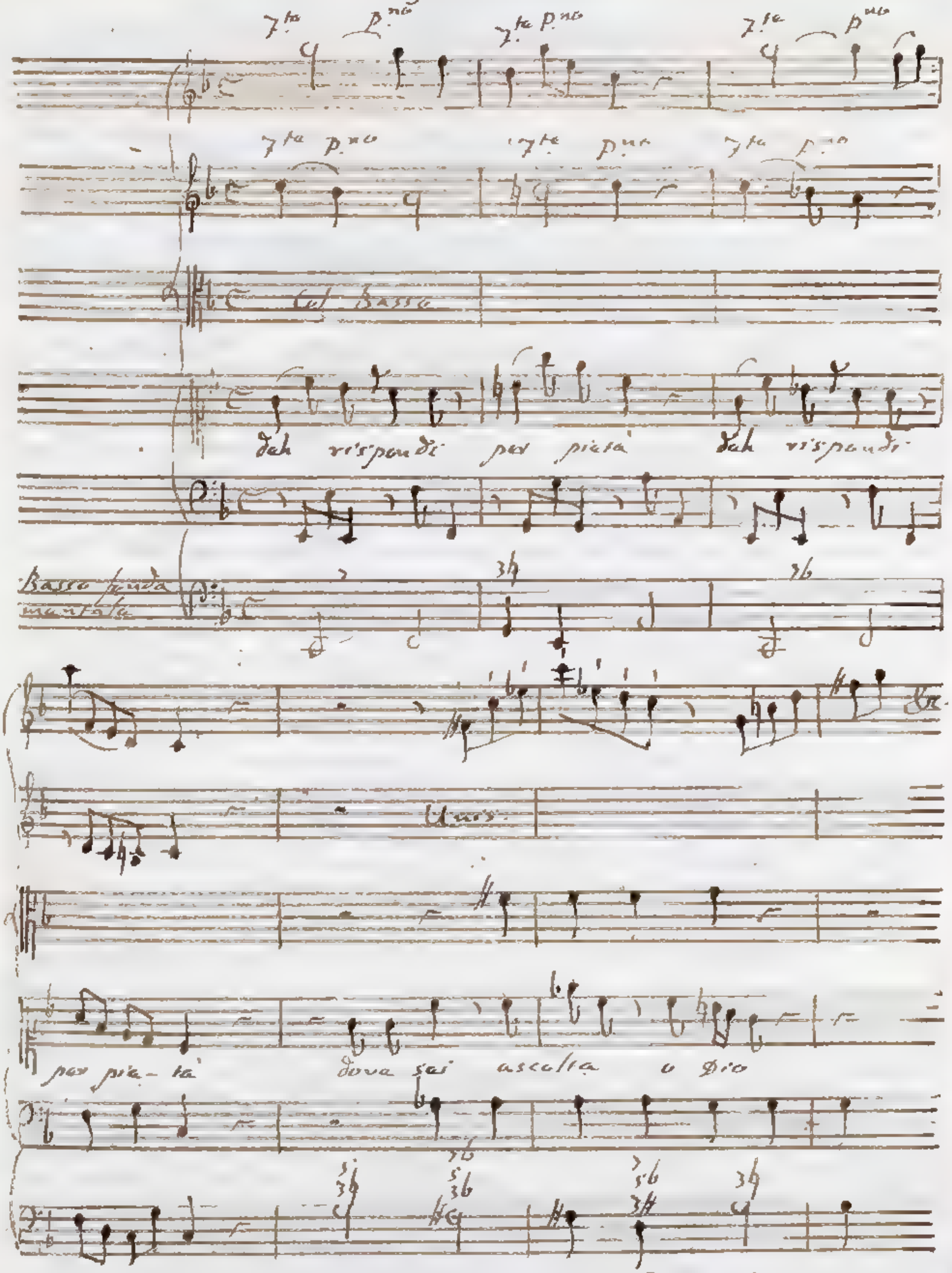
Passo dunque al secondo esempio preso da un Duetto del Signor Sassone: <u>Tu vuoi ch'io viva o cara</u>. In questo si rappresenta la crudeltà degli Dei con un salto di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù, il cui suono inferiore è Settima minore, ed il suono superiore Terza maggiore del fondamentale accompagnamento, che ha per base la quinta corda del Tuono per Terza maggiore, in cui si trova la cantilena.





Ho tralasciati i Violini, perchè sono unisoni colle parti cantanti.

§ 11. Debbo ricordare una ricca sorgente di imitazioni dei nostri affetti deboli, e forti, che scaturisce dal modulare da un Tuono all'altro, che non abbiano comune la scala, e dal por tosto in uso quelle corde naturali (parlerò poscia delle artificiali) che il nuovo Tuono modifica col Semituono minore. Se la modificazione sarà di accrescimento, servirà agli affetti forti, se di scemamento, ai deboli. Si otterrà sufficientemente l'intento anche quando i suoni modificati nel nuovo Tuono sieno giusti, cioè a dire nè crescenti, nè calanti, e molto più quando il paragone di qualche suono li faccia apparire crescenti, o calanti, o pure quando siano realmente tali. In tutte le notate circostanze l'imitazione riuscirà ancora più viva, facendo immediatamente succedere l'uno all'altro due suoni, che differiscano pel minor Semituono, e spettino a due diversi Tuoni; di modo che si cangi Tuono ascendendo, o discendendo per un Semituono minore. Ricorrendo senza perder tempo agli esempj, il primo egli è contenuto in una bellissima Cantata a voce sola con istromenti della Signora Co. D. Teresa Agnesi: Il passo, che reco, è di carattere patetico misto di ansietà, e di premura.



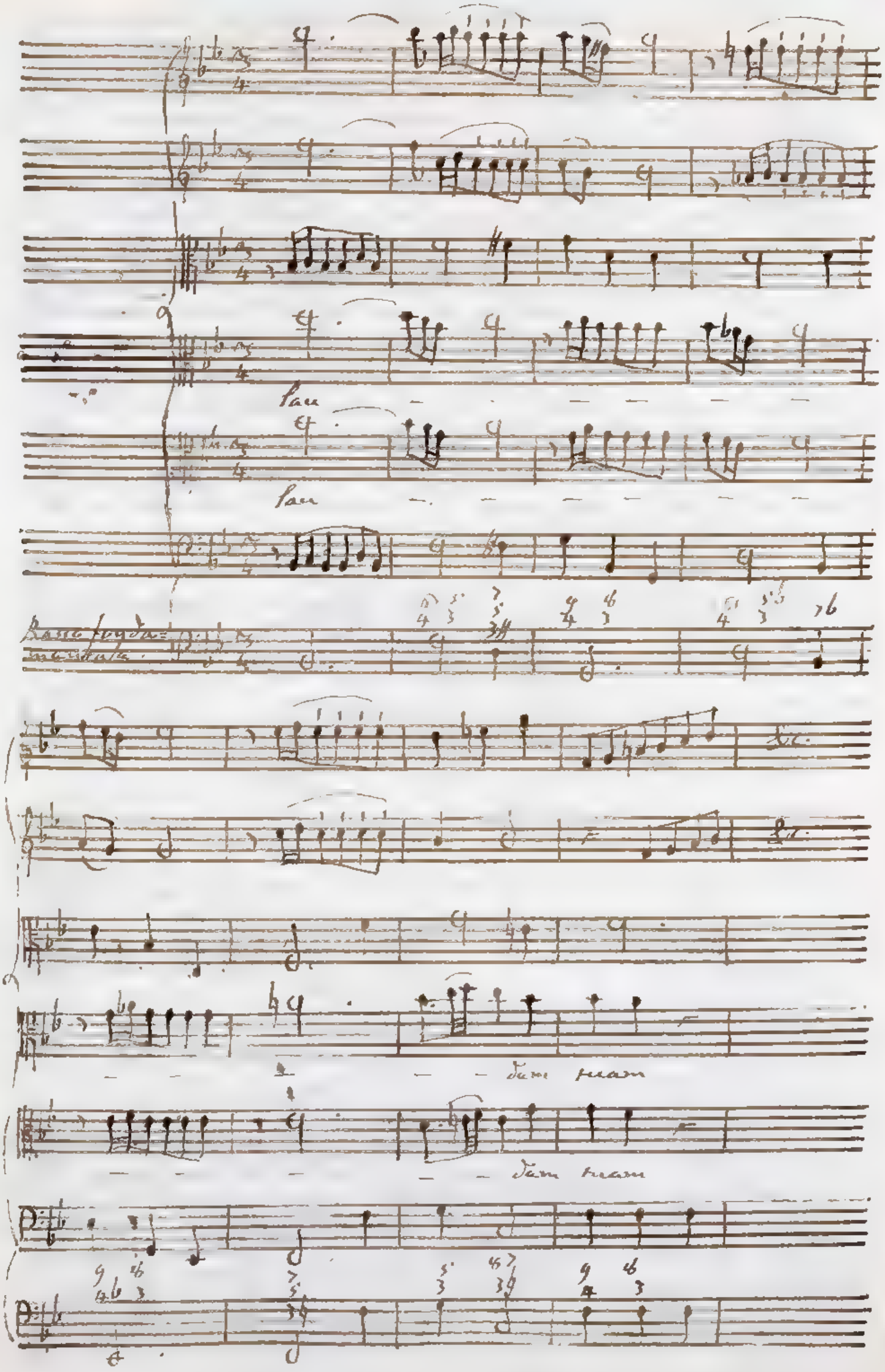
La prima Battuta appartiene al Tuono D, e la seconda al Tuono C amendue per Terza maggiore. Nel principio di questa seconda Battuta si fa tostamente sentire il suono B, che è quello appunto, che si è dovuto accrescere per un Semituono minore, passando dal Tuono D al Tuono C.

Quantunque

Quantunque il mentovato suono sia giusto relativamente al Tuono E, nel quale si adopra come Terza maggiore dell' secondo fondamentale G^{5}; ciò non ostante riuscendo nuovo al sensorio, esprime benissimo quella veemenza, con cui le parole per pietà si suppongono proferite. Nella terza Battuta, che ritorna al Tuono F, la corda B^{b} si sperimenta patetica per doppio titolo, e perchè nata dallo scemare B pel minor Semituono, modulando dal Tuono C al Tuono F: e perchè anche in questo ultimo Tuono è caduta, usandosi in qualità di Settima minore aggiunta all'accompagnamento fondamentale C^{5}: La modulazione si trasferisce nuovamente al Tuono C per Terza maggiore nella quarta Battuta, e passa poi nelle due seguenti al Tuono C per Terza minore. La terza corda E^{b} toccata dai violini, e dalla parte cantante, ed altresì la sesta corda A^{b} toccata dal Basso continuo si sentono più mesta del solito per la memoria ancor fresca del Tuono C per Terza maggiore, in cui si sono adoprate le corde sua propria E, A, le quali mettono in maggior vista le modificazioni delle corde E^{b}, A^{b}. Alle nominate ultime due Battute si adattano le parole Deh sai ascolta o Dio contenenti un'affettuosa interrogazione. Il carattere affettuoso proviene, conforme ho detto, dai suoni E^{b}, A^{b}, e l'energia, che l'interrogazione richiede, dalle corde artificiali, quarta F$^{\#}$, settima B, che sopra le naturali crescono pel Semituono minore.

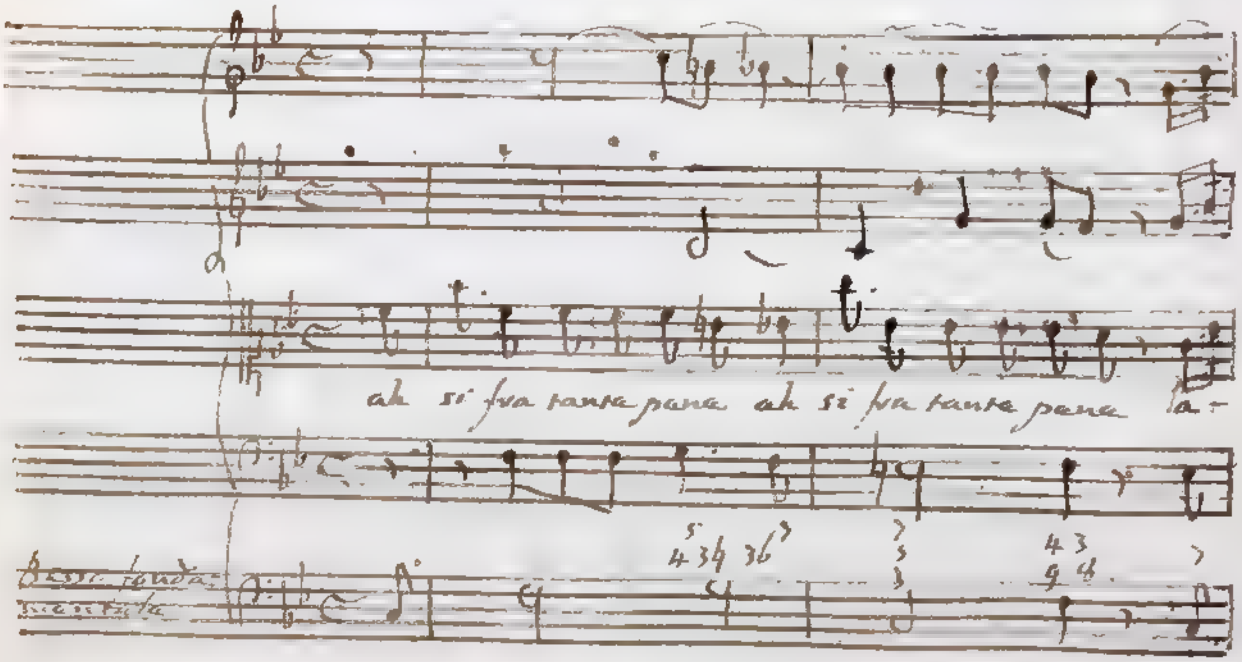
Prendo l'esempio secondo dal versetto del Miserere del Signor Sassone Domine labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam. Benchè a primo aspetto sembri lieto e giocondo il sentimento di questo versetto, si può riflettere, che il contento di lodar Dio pel perdono ottenuto de' gravi delitti non era presente, ma futuro, e sospirato con un desiderio misto di speranza, e di timore da chi attualmente si trovava sommamente contrito e dolente. Il Signor Sassone soddisfà bravamente a tutte le predette condizioni; ed io frattanto notando quello, che fa al presente proposito, osservo, che nella quarta Battuta si passa dal Tuono G per Terza minore al Tuono E^{b} per Terza maggiore, le cui scale naturali differiscono in ciò, che quella del primo ammette

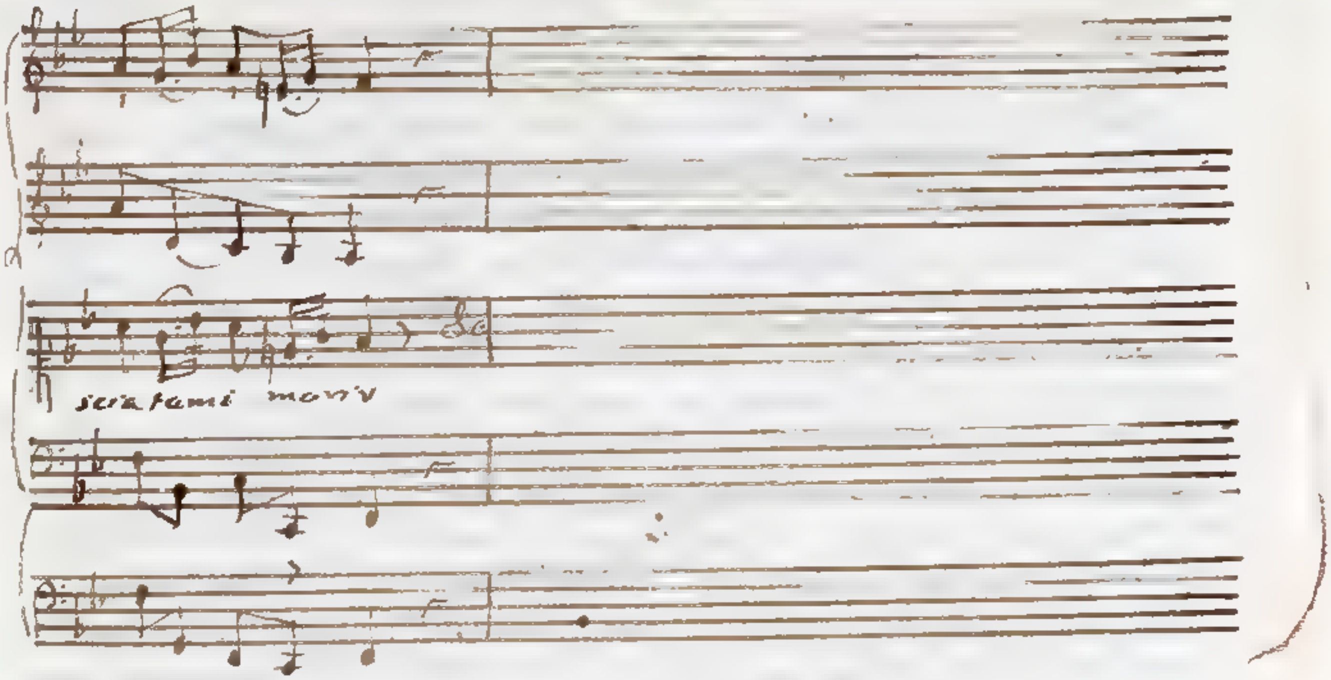
la


Pace
Pace
Basso fondamentale
&c.
&c.
dam suam
dam suam

la corda A, quella del secondo la corda A♭. Ora una tal corda viene incontanente cantata dal primo Contralto, sonata dal secondo Violino, sperimentandosi molto patetica, e per la ricordanza del suono A, e pel paragone del suono armonico fondamentale D, col quale forma Quinta ~~diminuita~~ minore. Lo stesso primo Contralto, che ancora nella quinta Battuta ci fa alla sfuggita udire la corda A♭, tocca poi durante tutta la sesta Battuta la corda A: Quindi abbandonato il Tuono E♭ per Terza maggiore, che richiede il B molle in A, si trasferisca la modulazione al Tuono B♭ parimente per Terza maggiore. Ed ecco un nuovo motivo, per cui riesca vigorosa la voce A, ed atta ad esprimere la presente fiducia, e la futura allegrezza del penitente Davidde. La Settima minore E♭ toccata dal primo Violino, e dal secondo Contralto rende più brillante il suono A, Terza maggiore di F giusto a quanto ho detto di sopra (§ 4.)

Scriverò il terzo esempio per dimostrare il inevitabile affetto, che produce il cangiar tuono col movimento di Semituono minore. Io lo ho trascritto dalla lodata Cantata Fra voi tacite boschi della Signora Contessa Agnesi. O come giunge mesto all'orecchio il passo B B♭ di Semituono minore all'ingiù, col quale si modula dal Tuono C al Tuono F ambedue per Terza maggiore!





§ 12. Detto quanto basta delle corde naturali dei Modi relativamente al movimento delle passioni deboli e forti, mi inoltro a trattare delle corde artificiali. Altrove ho fatto vedere (Lib. 2. Cap. 1. e 2.) l'origine, il numero, e la qualità delle corde artificiali, le quali sono la sesta, e la settima del Modo per Terza minore, la quarta di ambedue i Modi, e queste tutte crescono sopra le naturali pel Semituono minore, e servono agli affetti veementi. È chiusa la serie dalla seconda corda artificiale del Modo per Terza minore, la quale calando dalla naturale pel minor Semituono, è sommamente adattata alla espressione delle molli affezioni.

L'armonia, e la melodia sono quei mezzi, di cui si vale l'orecchio per conoscere le corde artificiali, e la loro aumentazione, o diminuzione. Non basta, acciocchè una corda si manifesti artificiale, che certi paragoni melodici, o armonici la facciano comparire o crescente, o calante, quando dei paragoni affatto simili si possano istituire fra corde puramente naturali. Per modo di esempio il passo fondamentale di melodia C° F# di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù, di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, il quale si muove dalla prima corda C alla quarta artificiale F# del Tuono C per Terza maggiore, farà giudicare crescente la corda F#. Ciò non ostante

potendo

potendo naturalmente competere il detto passo al Tuono G per Terza maggiore, rispettivamente a cui si trasferisce dalla quarta corda alla settima; ci vuole qualche cosa di più per attribuirlo al Tuono C per Terza maggiore, e per credere artificiale la corda F♯. Non altrimenti il movimento A$^{5}_{3}$ D$^{\flat 6}_{3}$ appartiene artificialmente al Tuono A per Terza minore, naturalmente al Tuono D per Terza minore, ed in ambi i casi il composto di C Quinta di A fa sperare calante B♭6 Sesta minore di D. Progredendo a recare qualche esempio di armonia, gli accompagnamenti C$^{5}_{\sharp}$, G♯$^{5}_{3}$ sono comuni ai due Tuoni A per Terza maggiore; o per Terza minore, e nell'uno incontro e nell'altro il suono G♯ si giudica spiritoso mediante il paragone col suono D, che con esso forma Quinta ~~diminuita~~ minore. Egli è dunque necessario l'investigare quei fondamenti, su cui si appoggia il sensorio per discernere le corde artificiali, le quali riescono se sono crescenti più risentite, e se sono calanti più patetiche di quello, che in simili casi si sperimentano le corde naturali . . . .

Cominciando dalle corde artificiali sesta, e settima del Modo per Terza minore, dico che il conoscerle dipende dalle tre corde naturali calanti terza, sesta, e settima, le quali ci guidano a concepire del nominato Modo una chiara, e spiccata idea. Aggiungo relativamente alla sesta corda artificiale, che essere dee o preceduta, o seguita dalla settima artificiale, in grazia di cui viene ammessa nel Modo per Terza minore. In somma egli è l'aggregato di varj accompagnamenti antecedenti, e conseguenti, che additando all'orecchio in qual Tuono la cantilena si trovi, fanno sì che nettamente distingua i suoni artificiali per quello che sono. La settima corda artificiale si riferisce alle tre naturali decrescenti terza, sesta, e settima in Quinta superflua, in Seconda superflua, in Semituono minore. Trasportate le corde naturali terza, e sesta all'Ottava alta, formano colla settima corda artificiale Quarta diminuita, Settima diminuita. Quanto alla sesta corda artificiale, mi occorre presentemente solo il notare, che corrisponde alla naturale in Semituono minore. I mentovati intervalli di sua natura

alterati

altaranti, li origine dei quali dipende dal Sistema Cro:
matico, colpiscono più l'orecchio di quello facciano
la Quarta ~~superflua~~ maggiore, la Quinta ~~diminuita~~ minore, rapporti
introdotti in Musica dal Sistema Diatonico. Ora se
la Quarta ~~superflua~~ maggiore e la Quinta ~~diminuita~~ minore, ragioni
Diatoniche, fanno apparire crescente la settima corda
naturale del Modo per Terza maggiore; egli è fuori
di dubbio, che la Quinta superflua, e la Quarta dimi:
nuita; la Seconda superflua, e la Settima diminuita;
il minor Semituono, ragioni cromatiche, persuade:
ranno vie più risentita, e crescenti le corde artificia:
li sesta e settima del Modo per Terza minore. Se il
paragone delle tre corde naturali calanti produce del:
la veemenza nelle corde artificiali sesta e settima,
ne segue che queste ultime corde udite in qualità
di veementi accrescono il patetico delle corde na:
turali calanti. Basta che i suoni naturali calanti sie:
no contenuti negli accompagnamenti antecedenti, per:
chè le corde artificiali sesta e settima si facciano
sentir risentite. Si otterrà un effetto maggiore, se
una parte si moverà dal suono decrescente ad una
delle dette corde artificiali. Giungerà al sommo l'
energia delle nostre corde, qualora con esse nello
stesso accompagnamento si uniscano una o più corde
naturali calanti. Non altrimenti acciocchè spicchi il
patetico delle tante volte nominate tre corde naturali,
egli è sufficiente, che negli accompagnamenti antece:
denti siano comprese le corde artificiali, che sopra
la naturali crescono pel Semituono minore. Si udi:
ranno più patetiche le corde calanti, se una parte si
trasferisca da un suono artificiale crescente ad una
delle dette corde calanti, le quali arriveranno per
ultimo ad acquistare un carattere sommamente te:
nero, ed appassionato, quando si accoppieranno nel
medesimo accompagnamento colle corde artificiali
crescenti.

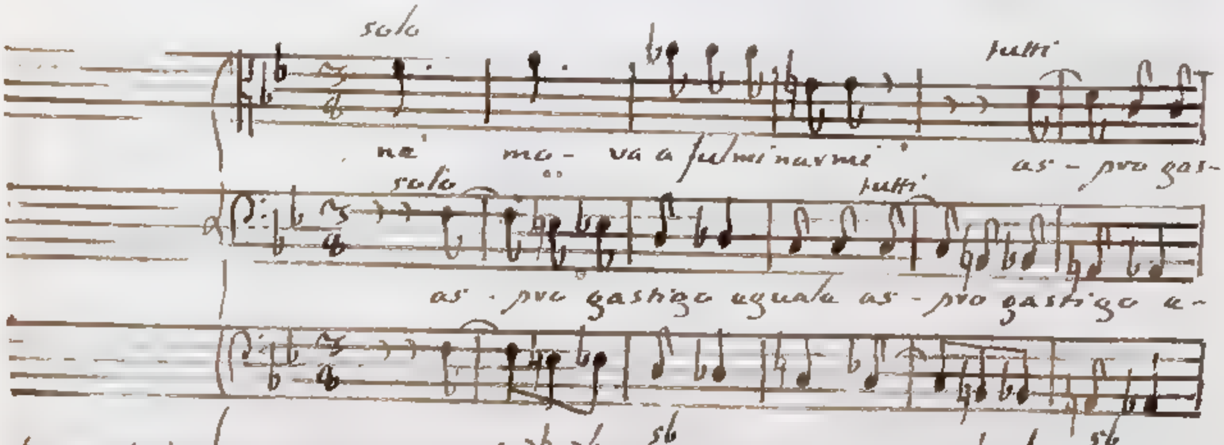
Ella è facile da cavare la conseguenza, che
il Modo per Terza minore, in cui si contengono quattro
corde calanti, tre naturali, ed una artificiale, ed al:
tresì tre corde artificiali crescenti, è attissimo per

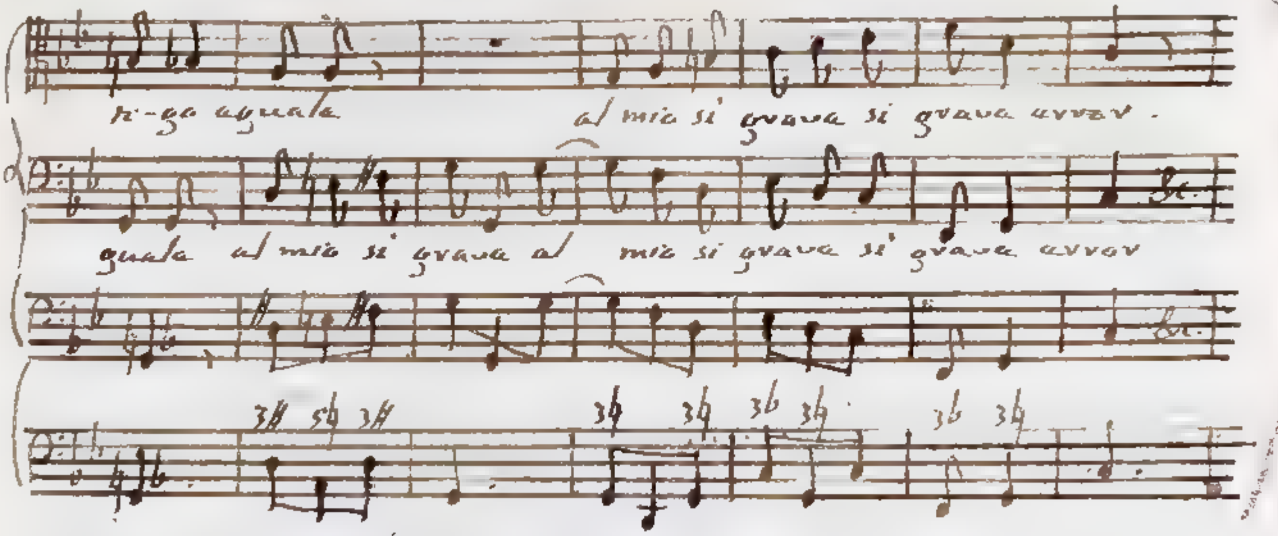
aspirinera

esprimere una mistura di affetti parte deboli, e parte forti. Quando ci ritroviamo nelle afflizioni, diamo tratto tratto in certi impeti di esagerazioni, di imprecazioni, di impazienza di smania, di disperazioni. Accade altresì di rappresentare frequentemente, mentre si tratta di cose meste, la fierezza del dolore, la crudeltà degli uomini, e degli Dei, e mille altre sì fatte circostanze, che vanno unite colla veemenza, e colla energia. Non di rado parimente interviene, che mentre due parti cantino insieme, l'una debba risvegliare le fiacche, e l'altra le gagliarde passioni. Il bravo Maestro abbia mira di usare a tempo, e a luogo i suoni calanti, e crescenti, mettendo in bocca di quella tal parte, conforme richiedono i varj incontri, piuttosto la voce di un genere, che dell'altro.

Per dilucidare viè più la cosa esposta nel presente paragrafo, recherò nel seguente parecchi esempj, i quali saranno principalmente diretti a mettere in vista le imitazioni degli affetti, dei quali trattiamo, che si adempiono col mezzo delle corde artifiziali sesta e settima del Modo per Terza minore.

§ 13. Il primo esempio tolto in prestanza dal Salmo sesto del Signor Benedetto Marcello rappresenta Davidde, che porge umili preghiere all'Altissimo, acciocchè lo liberi dal gastigo ben meritato dalle gravi sue colpe.



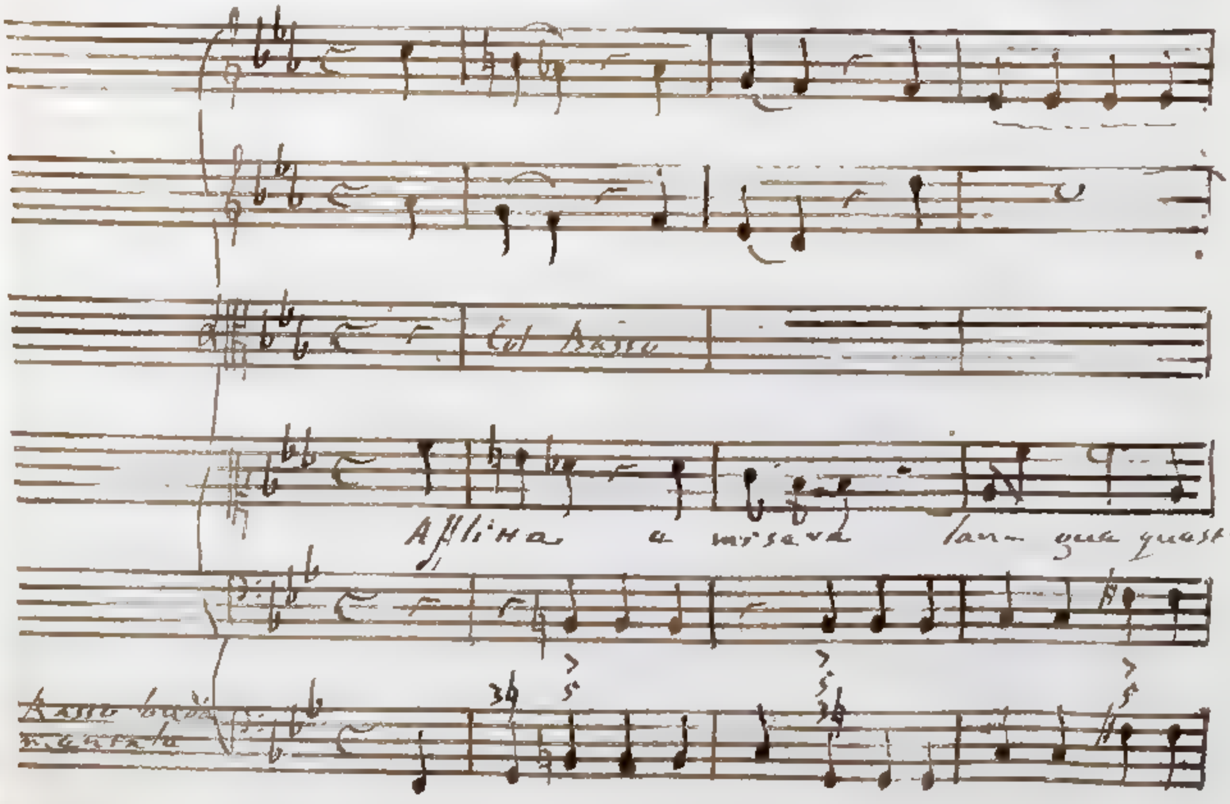


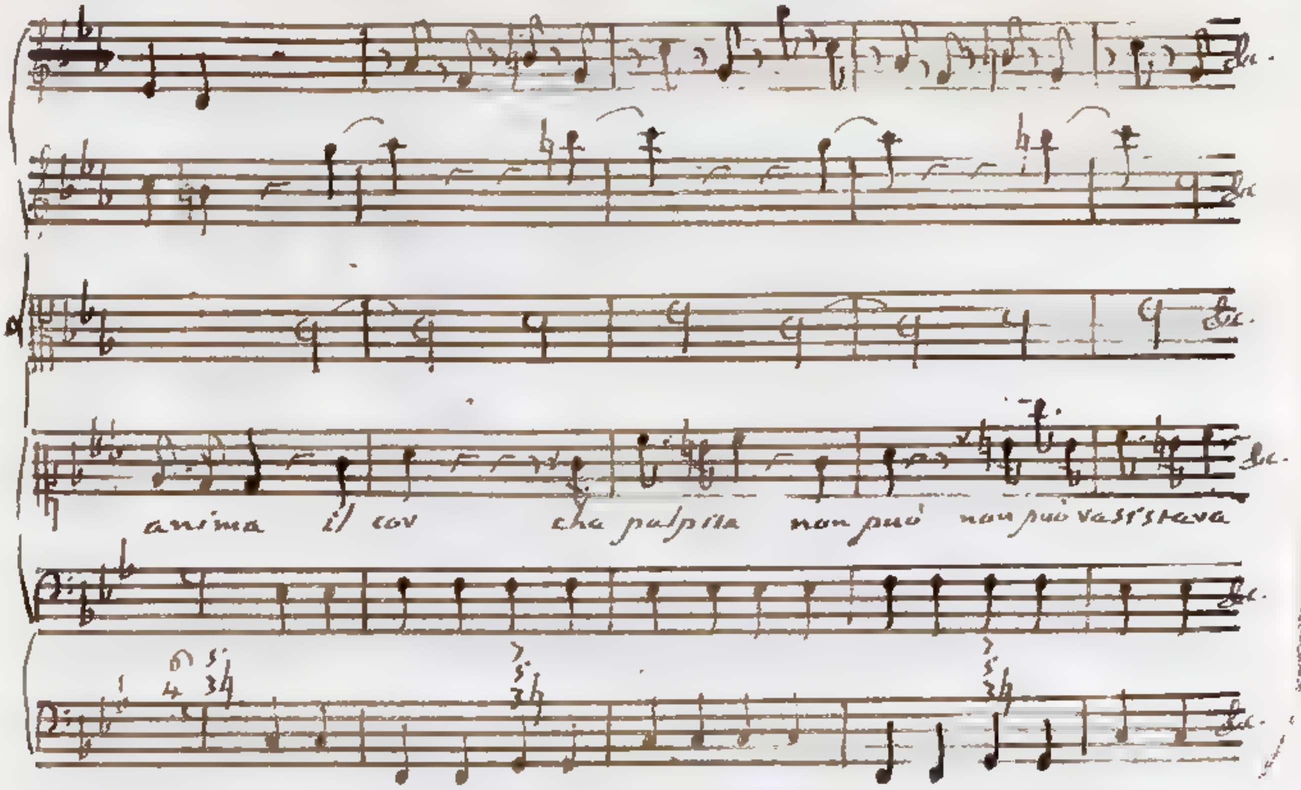
la infermità, che affligge il Re Profeta, il pentimento dei suoi peccati; l'umiltà della sua orazione richiedono maniere meste e patetiche. Al contrario le circostanze di fulminare il gastigo, della gravezza dell'errore commesso richiedono maniere risolute e veementi. Il Basso nelle prime quattro Battute discende con una serie di Semituoni dalla ottava alla quinta corda del Tuono F per Terza minore. Tra questi Semituoni se ne contano due minori, cioè E E♭ dalla settima corda artifiziale alla naturale, D D♭ dalla sesta corda artifiziale alla naturale. Le corde antecedenti artifiziali fanno comparire sommamente lamentevoli le susseguenti corde naturali, chi evidentemente si comprendono l'accrescenti. Una progressione di Semituoni simile alla descritta dall'ottava alla quinta corda del Tuono C per Terza minore si contempla nelle Battute quinta, sesta, e settima. Produce un pari affetto il movimento di Semituono minore B B♭ dalla settima corda artifiziale alla naturale del Tuono ov ov nominato, che dal Contralto nella Battuta settima viene eseguito. Lo stesso Contralto per esprimere la parola fulminarmi si trasferisce dalla quarta Battuta col passo A♭ e di Quarta diminuita all'ingiù. La terza corda calante A♭ del Tuono F per Terza minore, che col mezzo ~~mezzo~~ del nominato passo introdotto soltanto in Musica dal Sistema Cromatico chiaramente si paragona colla settima artifiziale, fa che da questa si assuma un carattere assai viseu:

rito

tiro. Dinota finalmente il Signor Marcello la gravità dell'errore da Davidde commesso, ascendendo gradatamente nel Modo per Terza minore dalla quarta corda all'ottava, e ponendo in opera le corde artificiali aumentate sesta e settima. Effettua il Basso i detti movimenti nel Tuono G per Terza minore, ed il Contralto nel Tuono simile C. Veggansi le Battuta ottava, nona, decima, e undecima.

Un'Aria eccellente, Afflitta e misera langue quest'anima, della Signora Co. D. Teresa Agnesi mi suggerisce il secondo esempio. Non si può meglio adattare la Musica alla parola afflitta. Il patetico della sesta corda naturale A♭ del Tuono C per Terza minore si fa con doppio artificio spiccare, cioè a dire e colla melodia, e colla armonia. Colla melodia, movendo il passo di Seconda superflua all'ingiù B A♭ dalla settima corda artificiale alla sesta naturale del detto Tuono; colla armonia, ponendo nel Basso il suono B, col quale A♭ forma Settima diminuita. Se riesce molle la voce A♭ Settima minore di B♭; egli è chiaro, che sostituita alla corda naturale B♭ l'artificiale B, apparirà maggiormente il durescimento di essa voce A♭, e si sentirà lamentevole. Molto bene si esprime altresì la parola



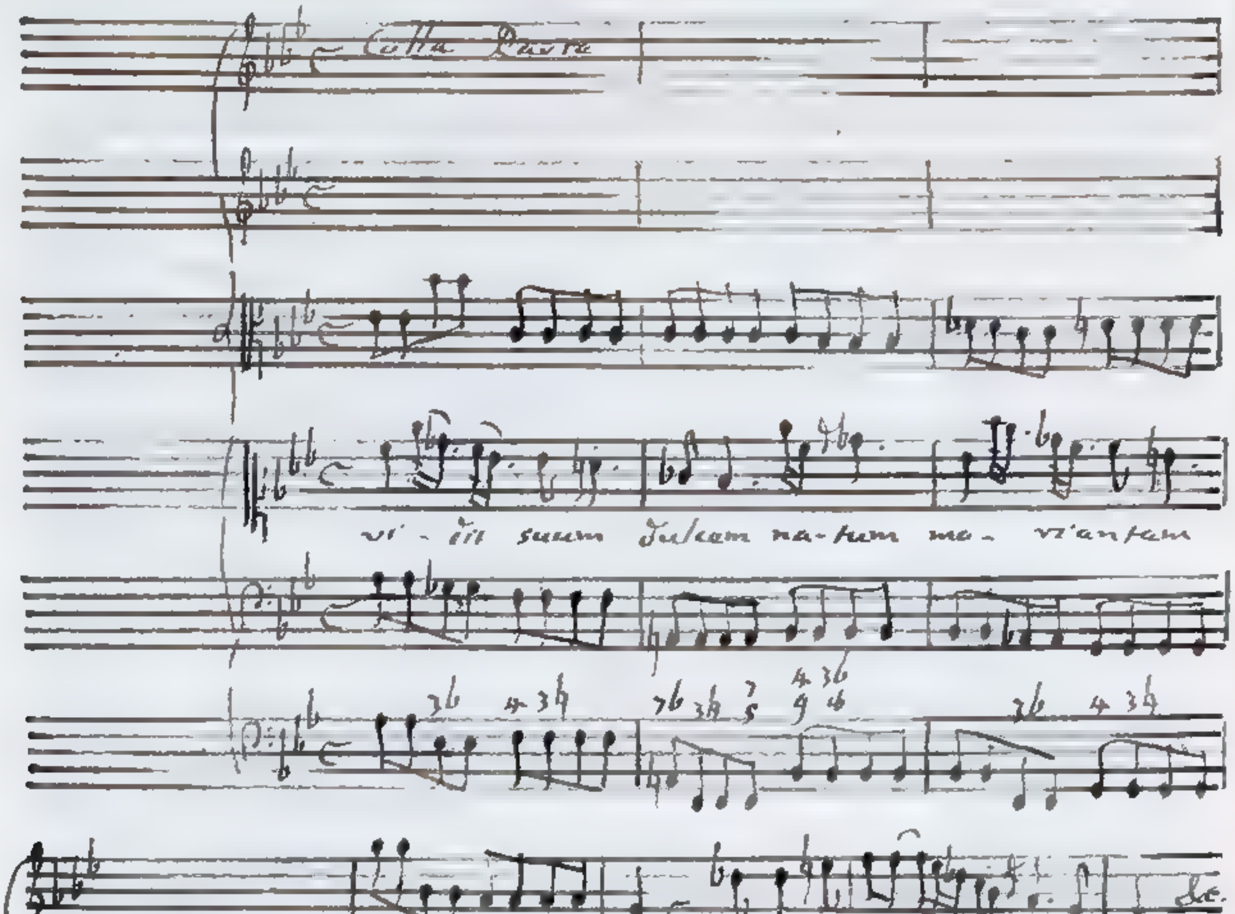


parola misura, alla cui ultima sillaba si adatta la nota 7 Settima minore di G, la quale diventa via più malinconica pel paragone della settima corda artificiale B collocata nel Basso continuo, a cui corrisponde in Quinta minore. Segue il sentimento langue quest' anima: Noti qui, giacchè l'occasione anticipatamente mi si presenta, che per rappresentare più al vivo la languidezza dell'anima, pone la Signora Contessa nel Basso continuo la quarta corda artificiale D#, colla quale le due corde prima C, terza Eb cantate dal Soprano formano Quinta minore, e Settima diminuita. Ora l'accrescimento della corda artificiale D# ammollisce la corda C benchè giusta, e rende oltramodo flebile la corda calante Eb. Non voglio lasciar di riflettere sopra l'imitazione delle voci il cor che palpita eseguita perfettamente dal Basso, e dal primo Violino, che battendo a vicenda ci fanno sentire una spezie di palpitazione. Veggasi ciò che ho detto in tale proposito nel paragrafo quinto del Capitolo quinto. Finisce l'esempio colla parola non può resistere. Per simboleggiare la violenza del martire, al quale il core non può resistere, si pone in opera l'artifizio di far prima

sentire

sentire la sesta corda calante A^b, ed indi dopo una pausa la settima corda artificiale aumentata B. La memoria dal suono decrescente A^b mette in piano lume li accrescimento dal suono artificiale B, che supera A^b per una Seconda superflua; intervallo alterato, al quale ha dato l'adito nel Contrappunto il Sistema Cromatico. Il confronto dalla corda ? toccata dal Basso fa divenire ancora più risentita la corda B, che ad ? si riferisca in Quarta ~~superflua~~ maggiore.

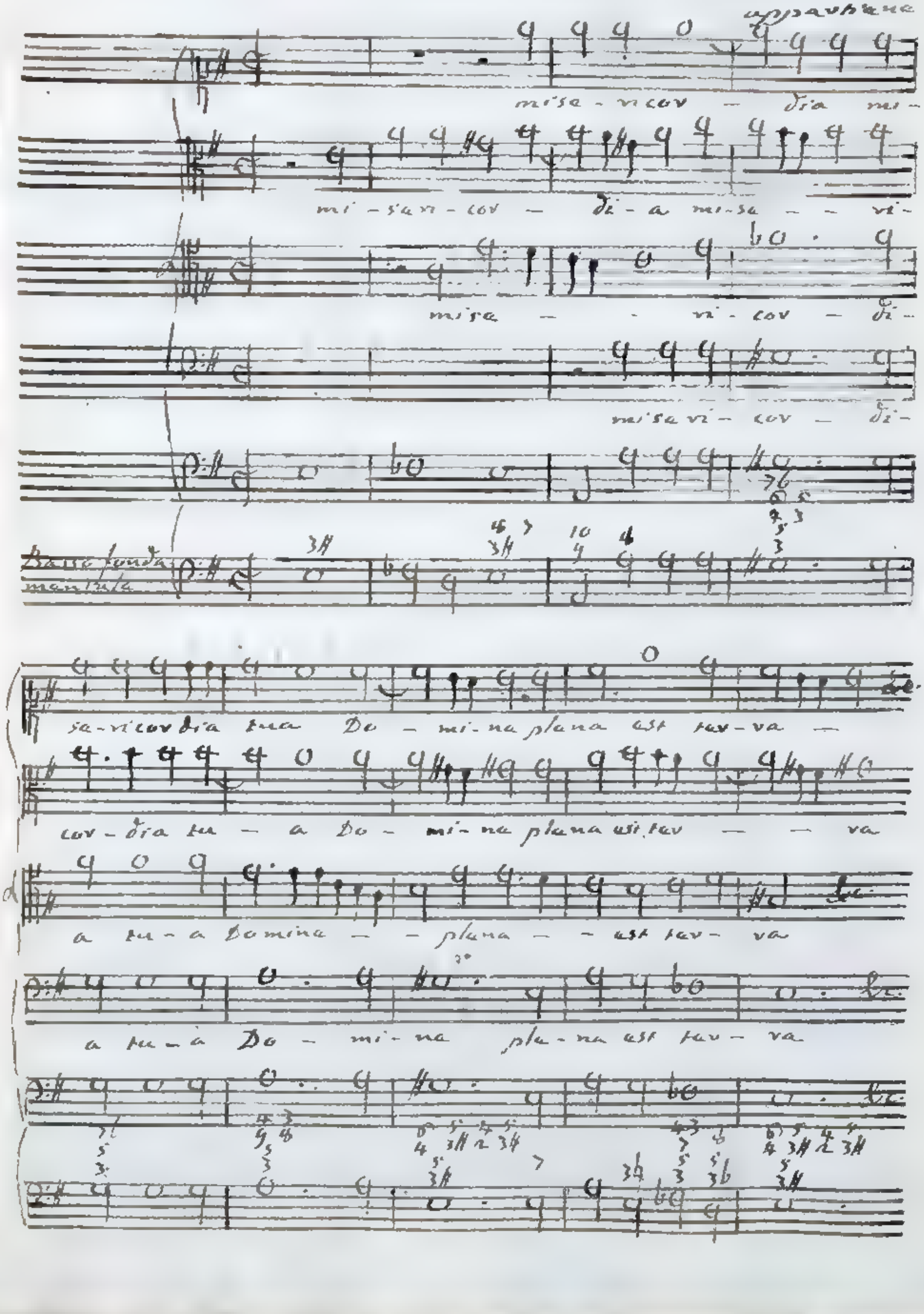
Anche nel terzo esempio trascritto dallo Stabat Mater del Signor Pergolese si contengono dei passi di Seconda superflua all'ingiù dalla settima corda artificiale alla sesta naturale, di Seconda superflua all'insù dalla sesta corda naturale alla settima artificiale del Modo per Terza minore. Due movimenti di Seconda superflua all'ingiù, A G' appartenente al Tuono B^b per Terza minore, B A^b appartenente al Tuono C per Terza minore si trasferiscono dalla prima alla seconda, dalla terza alla quarta Battuta. In ambi i casi per renderla più compassionevole, sotto la sesta corda cantata dal Soprano si pone nel Basso la settima corda artificiale, colla quale la sesta corda compone una Settima diminuita. Un solo passo di Seconda superflua all'insù D^b E proprio del Tuono ? per Terza minore si può vedere nella sesta Battuta. La settima corda artificiale E perviene risentita all'orecchio per doppio titolo; e perchè immediatamente preceduta dalla sesta corda naturale D^b, e perchè il Basso tocca il suono B^b, al quale E si riferisca in Quarta ~~superflua~~ maggiore. Il notato passo D^b E corrisponde alla parola dum emisit spiritum, ed esprime benissimo quegli ultimi sforzi, che fa un moribondo nell'atto di esalare lo spirito. Resta da considerarsi la quinta Battuta ottimamente adattata alla parola desolatum. Le voci, B^b Settima minore di C, e Quinta ~~diminuita~~ minore di E settima corda artificiale, A^b Settima Diminuita di B quarta corda artificiale riescono quella patetica, e questa miserabile, e di desolazione ripiena;



Aggiunge il quarto esempio contenuto in un Salmo di Terza, Memor esto, a otto voci dal S. Francescantonio Calegari. Lo mette col principal fine di far vedere la settima corda artificiale del Modo per Terza minore in varia guisa armonicamente accoppiata colle corde naturali terza,

quarta

quarta, e sesta; ad'acciocchè si gusti l'affetto, che essa produca, di ammollir sempre la quarta corda, quantunque in alcuni incontri sia giusta, e di rendere più patetiche le corde terza e sesta. Con tali artifizj il versetto riesca affettuosissimo, e sommamente atto a simboleggiare la divina misericordia. La porzione, ch'io qui ne reco appartiene



appartiana al Tuono A par Tarza minora. Nal fina
dalla prima intara Battuta, a dalla Battuta sesta canta
il Tanora la quarta corda D in figura di Sattima minore
aggiunta all'accompagnamento C$^{5}_{3}$#, l'indole tenera
dalla quale è fatta maggiormente spiccare dalla settima
corda artificiale G# Terza maggiore di E toccata dal
Contralto. La Battuta terza, e quarta rappresentano
al vivo la compassione, che ha Iddio Signore della
nostra miseria. L'accompagnamento consonante par
rappresentanza G#$^{5}_{3}$ di Terza minore e Quinta ~~dimi~~:
~~nuita~~ minore occupa interamente le due mentovate Battute.
La Quinta ~~diminuita~~ minore D, quarta corda del Tuono, giun:
ge patetica al sensorio a cagione del paragone colla
settima corda artificiale G#, base dell'accompagna:
mento. Il Soprano è quella parte, che canta esso
suono D. Si aggiunge in oltre all'accompagnamento
G#$^{5}_{3}$ la Settima diminuita F, sesta corda del Tuono,
la quale durante esse due Battute la voce di Tenore
ci fa costantemente sentire, e come abbiamo di so:
pra avvertito, si sperimenta molto patetica. Di
più nel principio della Battuta terza accoppia l'Autore
col nostro accompagnamento G#$^{5}_{3}$ le dissonanze Quarta
diminuita, e Sesta minore formate dai suoni C, E,
cioè a dire dalla corda terza, e quinta del Tuono. La
terza corda C nel presente incontro riesce più del
solito compassionevole pel confronto della settima
corda artificiale G#, colla quale compone Quarta
diminuita, intervallo cromatico. Nella Battuta ses:
ta, e ottava si uniscono all'accompagnamento per:
fetto C$^{5}_{3}$# sulla quinta corda fondato le dissonanze
A, C Quarta, e Sesta minore. La Sesta minore C
terza corda del Tuono, dissonanza molle di sua na:
tura, è resa maggiormente patetica dal paragone
della settima corda artificiale G#, Terza maggiore
dello accompagnamento C$^{5}_{3}$#, la quale nella sesta
Battuta è cantata dal Basso, e nell'ottava dal
Tenore.

§ 14. Dalla corde artificiali sesta, e set:
tima del Modo per Terza minore passo a far parola
della quarta corda artificiale di ambedue i Modi,

avendo

avendo anche qui solamente riguardo al movimento degli affetti deboli, e forti. Si distinguerà la nostra corda come quarta artificiale, quando sia presa in mezzo da accompagnamenti propj del Tuono, i quali facciano all'orecchio conoscere, ch'essa si adopra in figura direi così accidentale, ed in grazia della caden:za, che finiscono nella quinta corda. Un forte indizio comune ai due Modi sarà la quarta corda naturale, la quale o preceda, o segua li artificiale. Per altro relativamente al Modo per Terza minore serve di regola ferma l'unione colla sesta corda naturale negli accompagnamenti di Terza diminuita, e Quinta ~~anche~~ ~~diminuita~~ minore, di Terza maggiore e Quinta ~~diminuita~~ minore, e nei loro derivati, nei quali ci entra certamente la quarta corda artificiale. Quando si accoppjino insieme le corde artificiali quarta e sesta, cono:sciuta questa, si conoscerà parimente anche quella. Ho già detto di quali mezzi si serva il sensorio per discernere la sesta corda artificiale dal Modo per Terza minore.

Posta al paragone nell'uno, e nell'altro Modo la corda quarta naturale, ed artificiale, che si corrispondono in Semituono minore; le corde pri:ma e quarta artificiale, che si corrispondono in Quar:ta ~~superflua~~ maggiore, o pure quarta artificiale e ottava, che si corrispondono in Quinta ~~diminuita~~ minore; ne seguirà, che le corde quarta naturale, e prima, o sia otta:va faranno spiccare la veemenza della quarta cor:da artificiale, e che al contrario la quarta corda ar:tificiale o farà acquistare il carattere patetico alle corde naturali prima, e quarta, o almeno lo metterà in maggior vista. Mi sono servito di quest'ultima espressione; perchè le corde natu:rali prima e quarta possono essere in certi incon:tri veramente calanti; considerandole per esem:pio come settima minore della corda seconda, e quinta, nel qual caso il confronto della quarta corda artificiale accresce la loro mollezza.

Meritano somma considerazione i rapporti nel Modo per Terza minore della quarta corda

artificiale

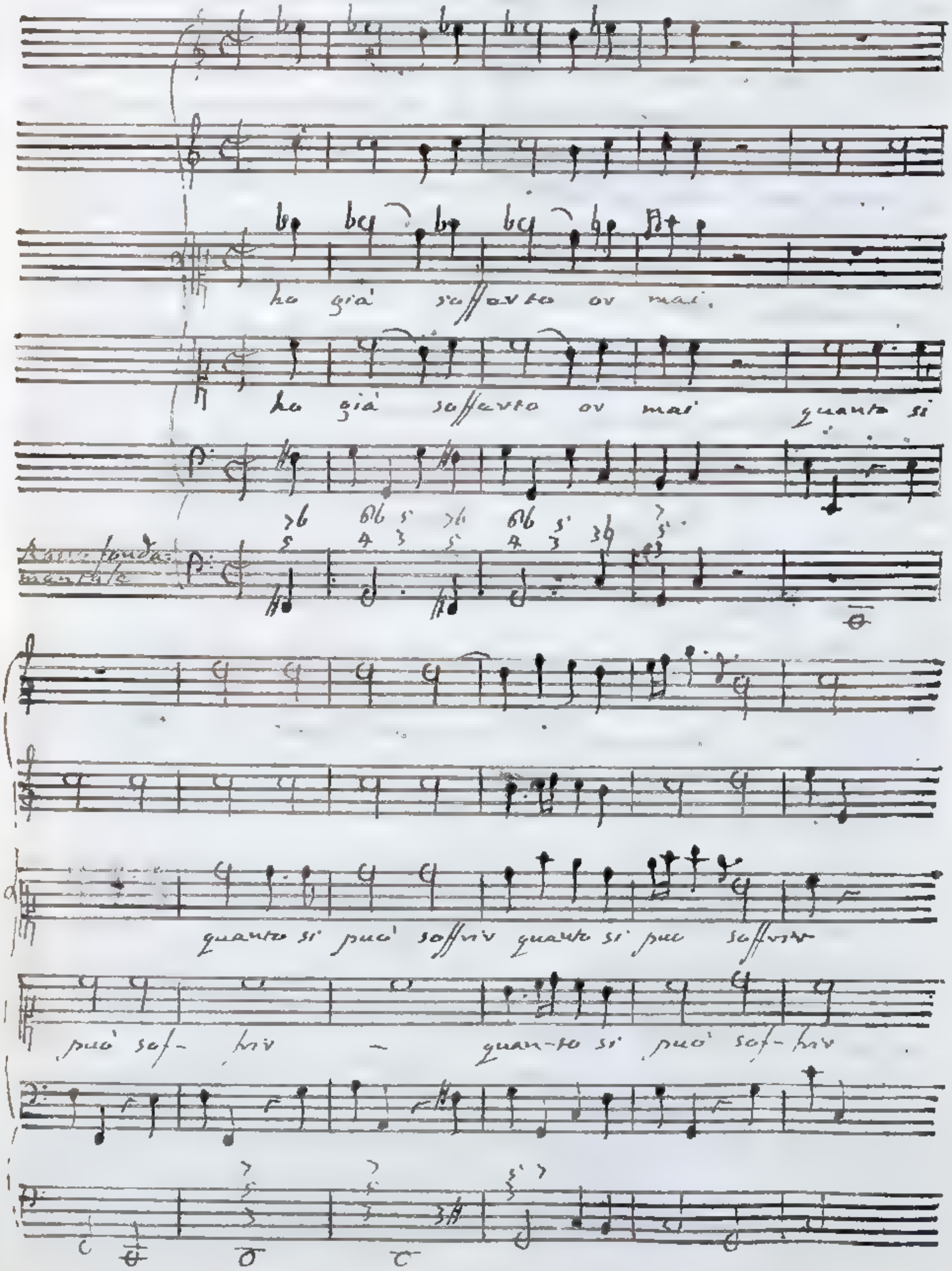
artificiale alle tre corde naturali calanti terza, sesta, e settima. La terza corda, e la quarta artificiale formano Seconda superflua; la quarta corda artificiale, e la decima equisona alla terza formano Settima Diminuita. Dal paragone della corda quarta, o sia undecima artificiale colla sesta naturale ne risultano la Terza diminuita, la Sesta superflua, proporzioni, che in figura di armonia non si ritrovano, salvo che fra le dette corde. Finalmente la quarta corda artificiale, e la settima naturale, o pure la settima naturale, e l'undecima artificiale la compongono, quella una Quarta Diminuita, e questa una Quinta superflua. I mentovati intervalli, cui ha dato l'accesso in Musica il Sistema Cromatico, ottengono l'effetto di aumentare per una parte l'energia della quarta corda artificiale, e per l'altra la debolezza delle tre corde naturali calanti terza, sesta, e settima. Intorno ai varj gradi di confronti più o meno chiari della quarta corda artificiale colle corde o apparentemente, o realmente decrescenti stimo superfluo lo spender parole, potendosi applicare al caso presente ciò, che ho detto trattando delle corde artificiali sesta, e settima.

§ 15. Discendendo dalla teorica alla pratica, trascrivo il primo esempio della seconda parte di un Duetto del Signor Sassone, Ah se di te mi privi. Ci si presenta subito davanti gli occhi la quarta corda artificiale F♯ del Tuono C per Terza minore, la quale ammollisce la prima corda C, e rende mesta la terza corda E♭, che insieme con essa armonicamente accoppiate compongono l'accompagnamento F♯ $^{7\flat}_{5}$ di Quinta minore, e Settima ~~[illegible]~~ diminuita. Noto che il suono E♭ riesce ancor più patetico, perchè antecedentemente la cantilena si ritrovava nel Tuono C per Terza maggiore. Nel fine della settima Battuta usa il Signor Sassone la quarta corda artificiale F♯ del Tuono C per Terza maggiore, la quale perviene all'orecchio più risentita per la memoria, che ancor si conserva della

quarta

quarta corda naturale. È contenuta nella sua prece: denti Battuta. È degna di essere avvertita la bella espressione della parola quanto si può soffrir. La lunga sofferenza si rappresenta dal secondo Soprano col suono C, e dal primo Soprano col suono D lungamente tenuti.

a

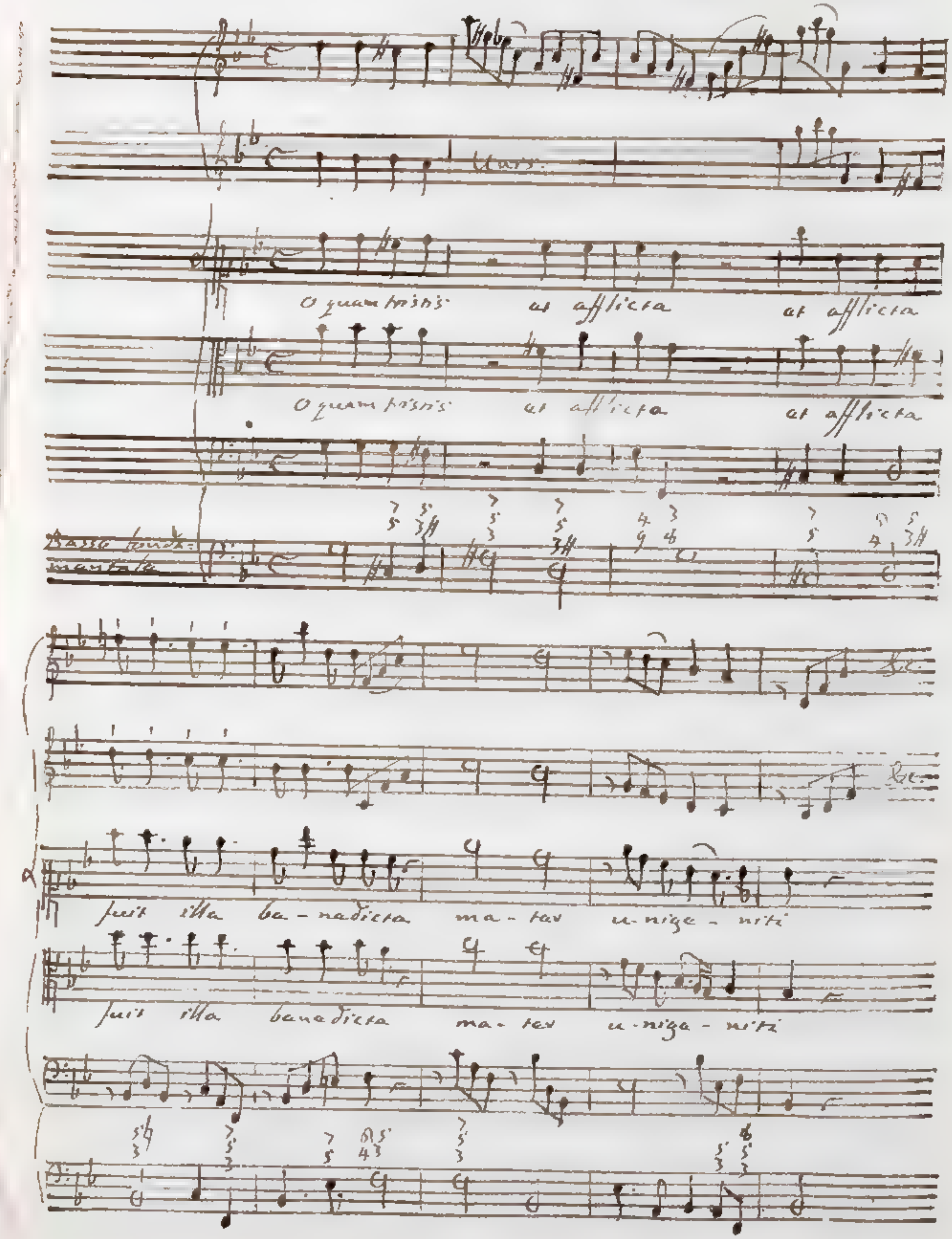


e perchè la sofferenza è tanto più molesta, quanto più lunga, si introduce prima il suono consonante C, e questo poscia si fa divenire Settima minore aggiunta all'accompagnamento perfetto per Terza minore D♯, usando di più l'artifizio, che le due parti cantanti si corrispondano nella Seconda maggiore C D, rapporto molto atto a simboleggiare il tormento di una lunga tolleranza. Finalmente la detta Settima minore C si fa sentire più lamentevole mediante il paragone colla quarta corda artifiziale F♯ posta nel Basso continuo al fine della Battuta settima. Nella susseguente Battuta ottava canta quasi subito il primo Soprano la quarta corda naturale F. Settima minore di G, la quale si sperimenta non poco tenera per la ricordanza ancor fresca della quarta corda artifiziale F♯.

Nell'addotto esempio la quarta corda artifiziale del Modo per Terza minore dà il carattere patetico alla prima corda, e lo avvalora nella corda terza, colle quali forma l'accompagnamento di Quinta minore, e Settima ~~...~~ diminuita. L'esempio, ch'ora propongo, somministratomi dallo _Stabat Mater_ del Signor Pergolese contiene il nominato accompagnamento in guisa tale disposto, che le corde prima, e terza mettono in maggior vista l'energia della quarta corda artifiziale. L'atto ammirativo _O quam tristis_ richiede dalla veemenza, la quale serve altresì per dinotare la grandezza dell'afflizione. Il Soprano, da cui viene cantata la quarta corda artifiziale C♯ del Tuono G per Terza minore, soddisfa a questo primo intento. Tocca intanto il Contralto la terza corda B♭ patetica di sua natura, ed ottimamente esprime la voce _tristis_. Le mentovate due corde, che si corrispondono nella Seconda superflua B♭ C♯, agiscono l'una sopra dell'altra, di maniera che B♭ aumenta l'enfasi di C♯, e C♯ la tristezza di B♭. La prima corda G sonata dal Basso continuo fa chiaramente apparire l'accrescimento dalla quarta corda artifiziale C♯, che con essa prima corda compone la Quarta ~~superflua~~ maggiore G C♯. Seguono le parole _et afflicta_, a cui si adatta benissimo la quarta corda C cantata dal Soprano, la quale si ode mesta.

per

per tre motivi, cioè e per essere, benchè non immediatamente, preceduta dalla quarta corda artificiale C#, e per usarsi come Settima minore di D, e come Quinta ~~Dimi-~~ minore di F#. Riparandosi poscia le dette voci et afflicta, si adopra l'accompagnamento C# $^{6}_{5}$ di Quinta minore e Settima diminuita

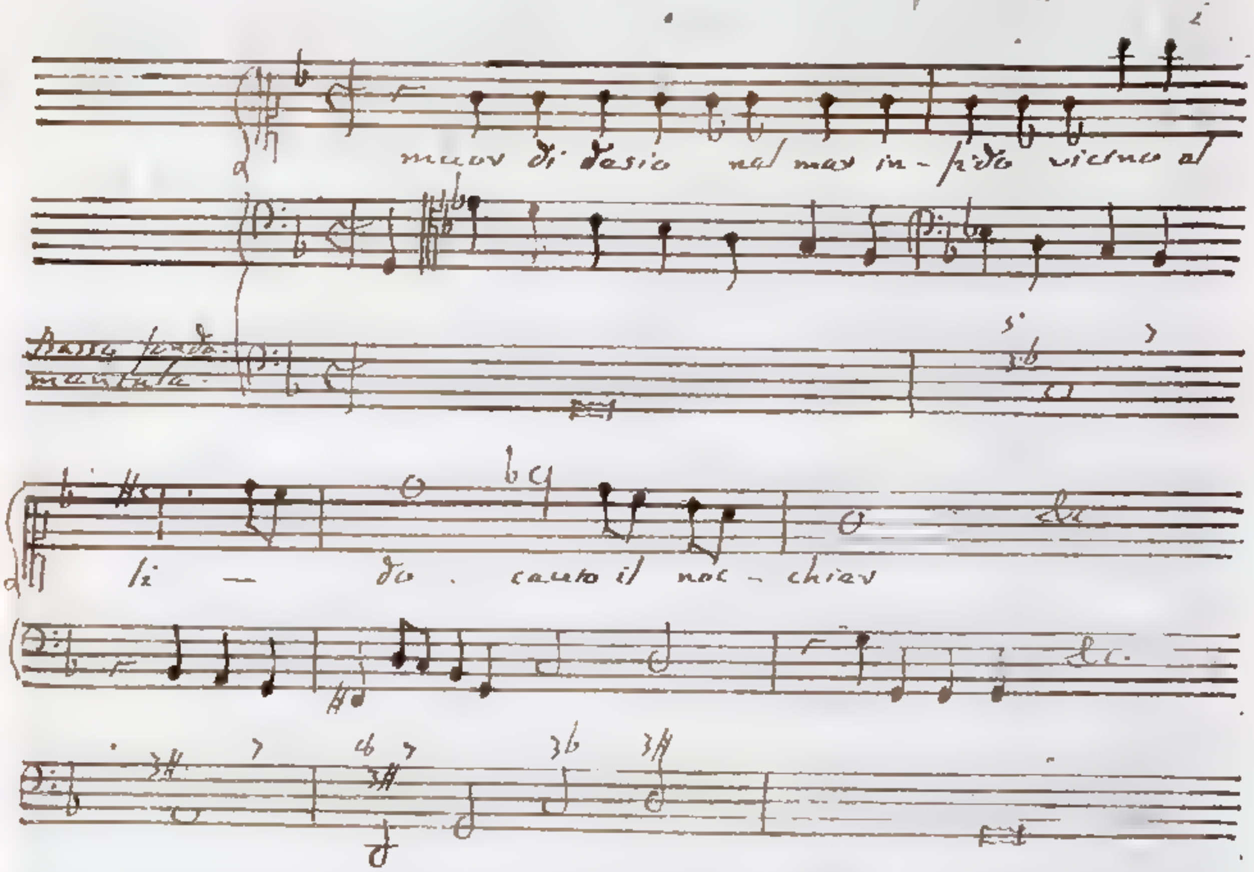


~~ordine~~ diminuita in una maniera equivalente a quella, colla quale il Signor Sassone nel primo esempio ha usato l'accordo simile $7\#5^{76}$: Si prosequisca col sentimento fuit illa benedicta Mater Unigeniti, al quale si accomoda una Musica di indole affettuosa. Il passaggio dall'accompagnamento D3# proprio del Tuono G per Terza minore, in cui finisce la voce afflicta, all'accompagnamento B♭63 proprio del Tuono B♭ per Terza maggiore, a cui corrisponde la voce fuit, riesce tenero; perchè sendo contenuta dall'antecedente accompagnamento D3# la corda artificiale 7#, trova luogo nel susseguente B♭63 la corda naturale 7. Ciò sia detto, giacchè l'occasione ha così portato. Ritornando in seguito io noto, che dopo il detto suono naturale 7 canta il Soprano la quarta corda e♭ del Tuono B♭ per Terza maggiore prima come Terza minore di C, indi come Settima minore di 7: Udita e♭, e sempre in qualità di patetica, tocca poscia il Basso nella seguente Battuta sesta la quarta corda artificiale e, la quale diviene più risentita per la memoria di e♭, e questa maggior veemenza serve per ammollire i suoni posti in bocca delle parti cantanti B♭, D, che unitamente con e compongono l'accompagnamento e56 di Quinta ~~diminuita~~ minore, e Settima minore. Nella Battuta settima il Soprano torna a cantare la quarta corda naturale e♭ come Settima minore di 7, la quale dalla ricordanza della corda artificiale e viene resa più tenera.

Il Signor Benedetto Marcello nella eccellente Cantata Se la speranza e Dio imita da suo pari l'ardente desiderio del nocchiero stanco dai disagi del mare di giungere al lido con un passo melodico G C# di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, il quale nel Tuono G per Terza minore si muove dalla ottava corda alla quarta artificiale. Hanno luogo l'ottava corda G in figura di Quinta nell'accompagnamento C$^{76}_{56}$, e la quarta corda artificiale C# in figura di Terza maggiore nell'accompagnamento A3#. Ora non solo il suono G cantato dal Soprano, ma ancora gli altri e♭, C, B♭ contenuti nell'accompagnamento antecedente C$^{76}_{56}$, e toccati dal

Basso

Basso continuo fanno spiccare l'accrescimento della quarta corda artificiale C# Terza maggiore dell'accompagnamento conseguente A3#. Ottengono lo stesso effetto anche

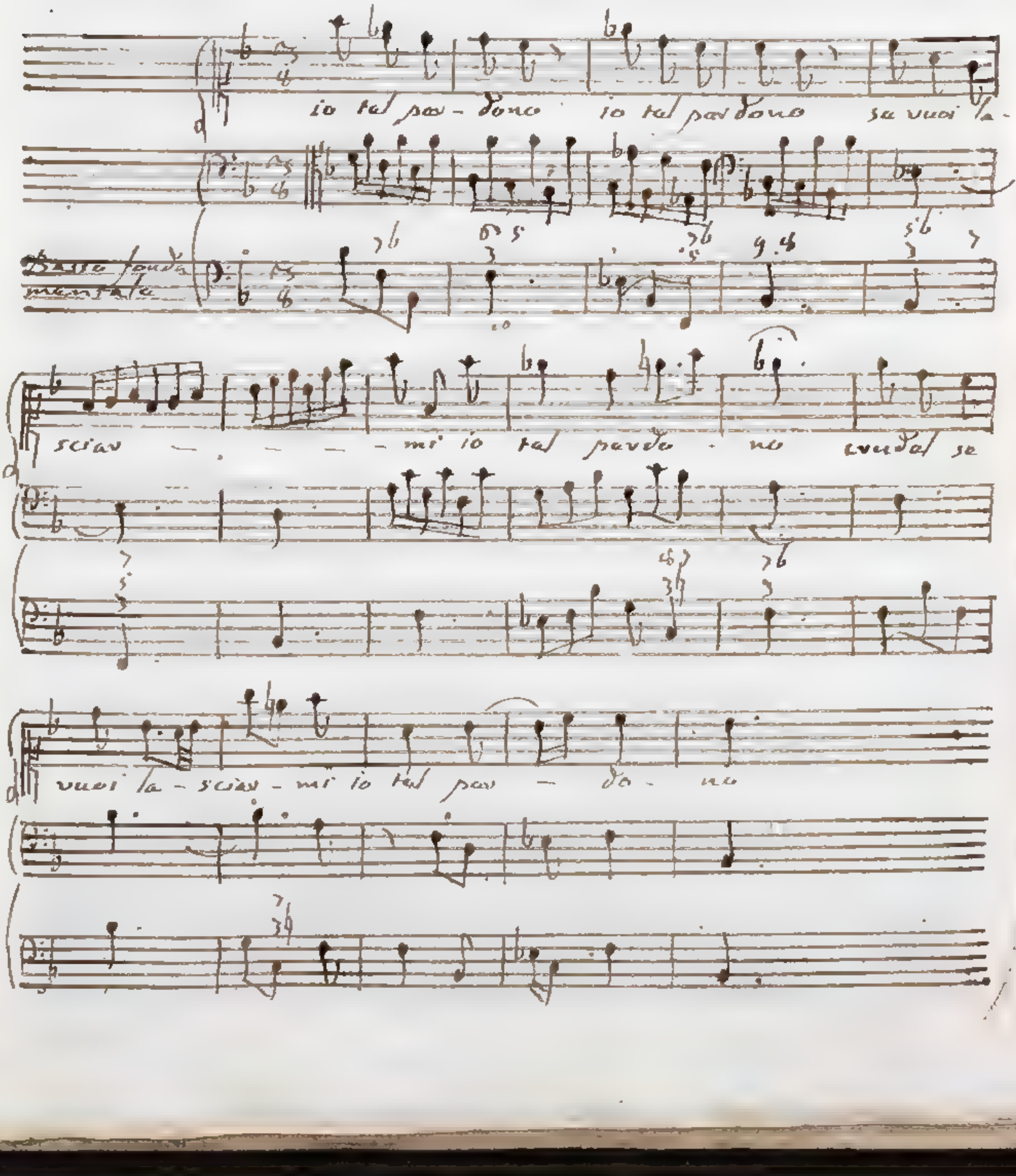


i suoni B♭, G, che il Basso ci fa sentire, mentre il Cantante intuona la voce C#. B♭ è nota puramente melodica, e che si conceda; perché cada in tempo cattivo di sparratura. Non si può dire altrettanto di G, la quale è nota armonica, siccome quella, ch'entra in qualità di Settima minore nell'accompagnamento A3#. Nella Battuta, che segue, le corde naturali quarta C, sesta E♭ riescono affettuose per la memoria non ancor cancellata della quarta corda artificiale C#.

Più patetica ancora si sentirà la quarta corda naturale dell'uno e dell'altro Modo, se succederà immediatamente all'artificiale, e si userà inoltre come suono calante. Tutte queste circostanze si verificano nel sottoposto esempio contenuto nella seconda Aria della Cantata Sfortunati miei sospiri del poco fa lodato nobilissimo Autore. Dopo la Battuta ottava ci sono due Battute unite insieme. In principio di esse canta il Soprano la quarta corda naturale E♭ del Tuono B♭ per Terza mag-

giore

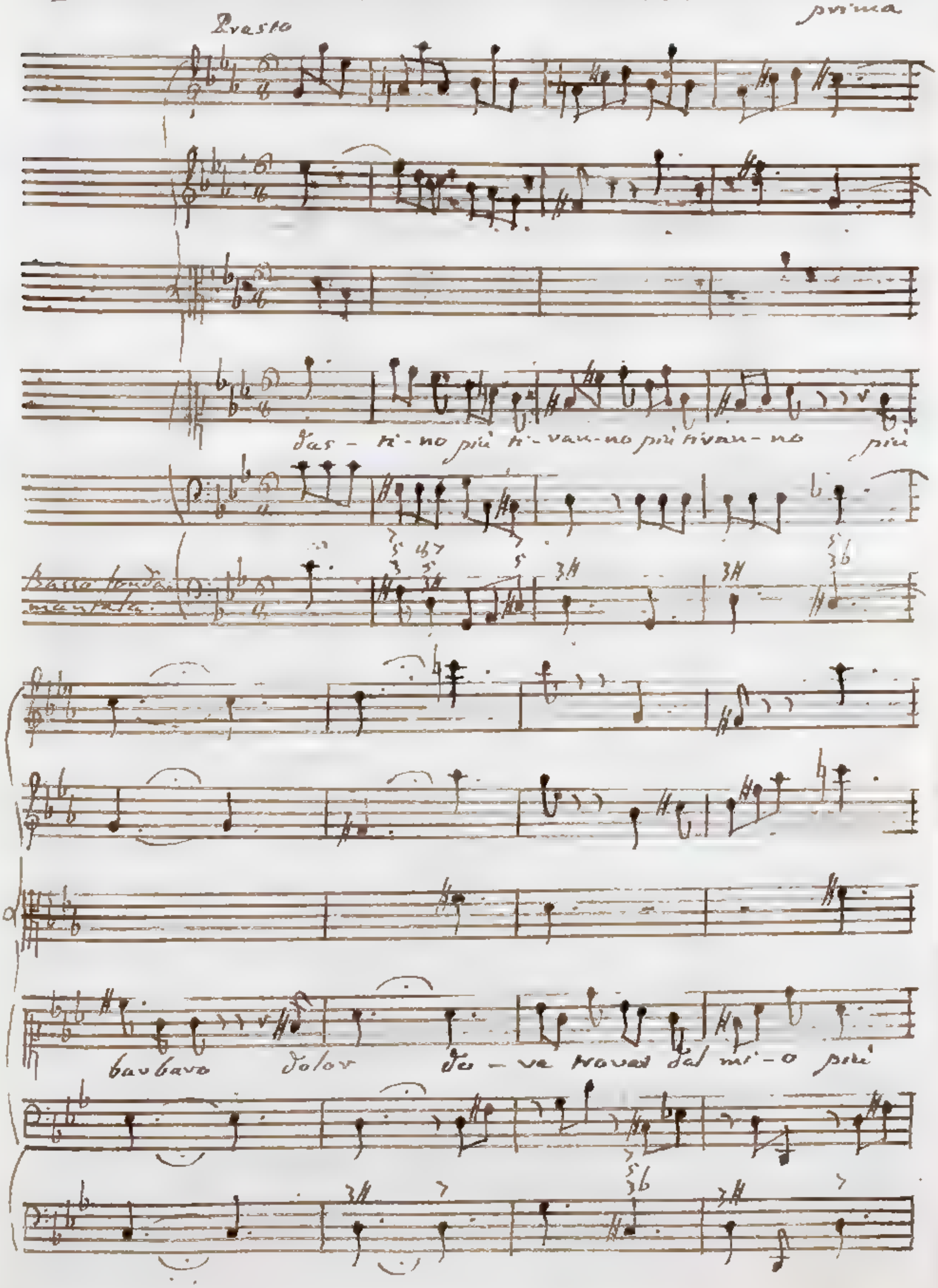
giore, prima come suono fondamentale dello accompagnamento E♭ $^{5}_{3}$, indi come Settima minore aggiunta allo accompagnamento F $^{5}_{3}$, la cui Terza maggiore A, colla quale E♭ forma Quinta ~~diminuita~~ minore, si pone nel Basso continuo. Resa molle in sì fatta guisa la quarta corda naturale E♭, passa il Cantante mediante l'unica voce D alla quarta corda artifiziale E, la quale giunge insolita all'orecchio, e perchè così da vicino è preceduta dalla quarta corda naturale E♭; e perchè il Basso continuo suona la prima corda B♭, Settima minore aggiunta allo accompagnamento C $^{5}_{3}$; alla quale E corrisponde in Quarta ~~superflua~~ maggiore. Dopo tutti i descritti preparamenti atti a collocare in piano lume la veemenza della quarta corda

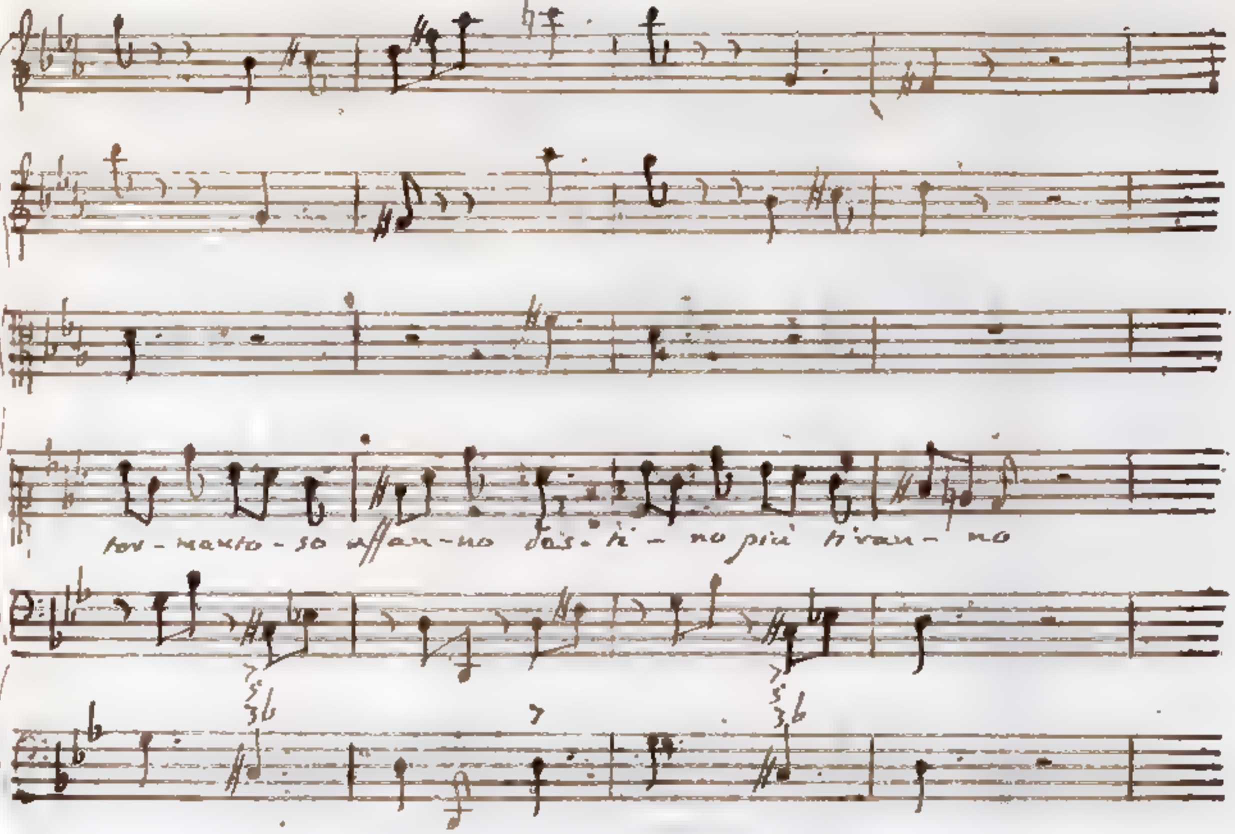


corda artificiale e, la fa il Signor Marcello imme=
diatamente succedere la naturale e♭, ponendola in
opera come Settima minore unita alli accompagna=
menti 7 5, e collocando come sopra nel Basso conti-
nuo la Terza maggiore A, alla quale e♭ si riferisce
in Quinta minore ~~diminuita~~. Ho detto che e♭ succede imme=
diatamente ad e; atteso che la Semicroma interme=
za f serve solo per un grazioso portamento di voce,
e per intonare più facilmente il Semituono minore
e e♭. Facciamo ora riflessione alle parole crudel
se vuoi lasciarmi, io ti perdono, ed agevolmente
ci avvederemo, che le due voci e, e♭, alle quali cor=
risponde il vocabolo perdono, sono usate col fine di
esprimere, con quella ch'è veemente la forza, che fa l'
amante a se stesso nel perdonare all'oggetto amato il me=
ditato abbandono, e di movere con questa ch'è lamen=
tevole nella persona amata la compassione. Nella Bat=
tuta decimaquarta alla parola lasciarmi torna il Soprano
a cantare la quarta corda artificiale e accompagnata
dal Basso colla prima corda B♭, a cui e si riferisce in
Quarta maggiore ~~superflua~~. Si usano questi artificj per rappresen=
tare la crudeltà dell'abbandono non meritato.

Quando l'ultimo esempio della seconda parte
di un' Aria affettuosissima della Signora Co. D. Teresa
Agnesi, il cui principio In questo estremo addio. Il
sentimento, dove trovar del mio più tormentoso affanno,
destino più tiranno, più barbaro dolor? è di carattere
misto. Richiede per una parte maniere patetiche uno
stato compassionevole di dolore, e di affanno; ma dall'
altra parte dimanda forti espressioni la continuata inter=
rogazione, la tirannia del Destino, la barbarie del do=
lore. Scelto adunque il Tuono G molle di sua natura,
siccome quello ch'è per Terza minore, si fa un uso frequente
della quarta corda artificiale e risentita C#: Abbiamo
veduto (§ 1.) essere sommamente adattata al punto in=
terrogativo quella Cadenza, che nel Modo per Terza mi-
nore si muove dalla quarta corda alla quinta. Ora in
grazia di una efficacia maggiore si adopra ben cinque
volte nel nostro esempio la Cadenza dalla quarta corda
artificiale alla quinta. Le anderò esaminando ordina=
tamente, e noterò con ispezialità ciò; che alla quarta
corda

corda artificiale concava; Nella prima intera Battuta si muova il Basso continuo dalla quarta corda naturale C. alli artificiale C#, la qual pel confronto delli antecedente corda C si sente assai risentita, e confacente alla voce tiranno. La detta corda artificiale C# ammollisca la prima





prima corda G cantata dal Soprano, che con essa forma Quinta ~~diminuita~~ minore, e rende stabile la terza corda B♭ suonata dal primo Violino, che con essa forma Settima diminuita. Passa la Signora Contessa dalla prima alla seconda Battuta colla Cadenza C♯ 5 D 5 3♯ dalla quarta corda artificiale alla quinta, ch'è una di quelle cinque poco fa da me nominate. Si osservi, che nel principio di questa seconda Battuta tocca il Soprano le corde artificiali crescenti sopra le naturali, settima D♯, quarta C♯ immediatamente una dopo dell'altra, esprimendo la parola tiranno mirabilmente. Ha principio nella terza Battuta la Cadenza C♭ 5♯ 3 D 5 3♯ derivata dalla fondamentale C♯ 5 3♭ D 5 3♯, che si trasferisce dalla quarta corda artificiale alla quinta. Termina poi la detta Cadenza nella Battuta quinta, essendo intenzione della Signora D. Teresa, che il Cantante si fermi alquanto in essa Cadenza, come viene indicato dal segno 𝄐, per dinotare finimento di senso, e un compito punto interrogativo. Nell'accompagnamento C♭ 5♯ 3 di Terza maggiore e Sesta superflua le corde sesta C♭, prima G fanno spiccare l'aumentazione della quarta corda artificiale C♯, ed al contrario l'aumentazione di questa fa parer molle la prima corda G, e lamentevole la sesta corda C♭. In riguardo alla parte, che canta, meriterebbe av-

vertenza

alternanza i due movimenti melodici, G C♯ di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù, che mette in vista la veemenza della quarta corda artificiale C♯, C♯ G di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'ingiù; che dà alla prima corda G un colore patetico. Finisce l'esempio con tre passi simili, ai quali corrispondono gli altrettanti versi

Dove trovar dal mio
Più tormentoso affanno,
Destino più tiranno?

Contiene ciascuno di essi una Cadenza, che relativamente al Basso fondamentale si trasferisce dalla quarta corda artificiale C♯ alla quinta D. Farò riflessione sopra i due movimenti melodici eseguiti nel tempo stesso, B♭ C♯ da un Violino, C♯ E dal Basso continuo. Nel primo la terza corda B♭, che precede la quarta corda artificiale C♯, ne ingrandisce l'energia, e nel secondo l'antecedente quarta corda artificiale C♯ resta di un carattere compassionevole la sesta corda E. L'affetto misto dalle mentovate due melodie è sommamente conveniente alla mistione di affetti, che in se racchiudono i sovrascritti tre versi.

§ 161. Resta da dir qualche cosa della seconda corda artificiale del Modo per Terza minore, la quale cala dalla naturale per un minor Semituono. Si conoscerà assai in qualità di seconda corda artificiale, se sarà preceduta, e seguita da accompagnamenti propri del Tuono, i quali facciano al sensorio capire la sua artificiale diminuzione. Essendo stata introdotta in Musica dalla Cadenza, che si muove dalla seconda alla quinta corda, servirà questa di sicura regola per discernere la seconda corda artificiale. Nella predetta Cadenza una parte si trasferisce dalla corda artificiale seconda, o nona, base del precedente accompagnamento, alla settima corda artificiale, Terza maggiore dell'accompagnamento susseguente, o immediatamente con un salto di Terza diminuita all'ingiù, o pure mediatamente passando per la corda ottava, e dividendo la mentovata Terza diminuita in due Seconde minori. Con ciò si paragonano assai distintamente insieme le corde artificiali seconda, e settima, facendo la seconda corda comparire non poco

avvilita

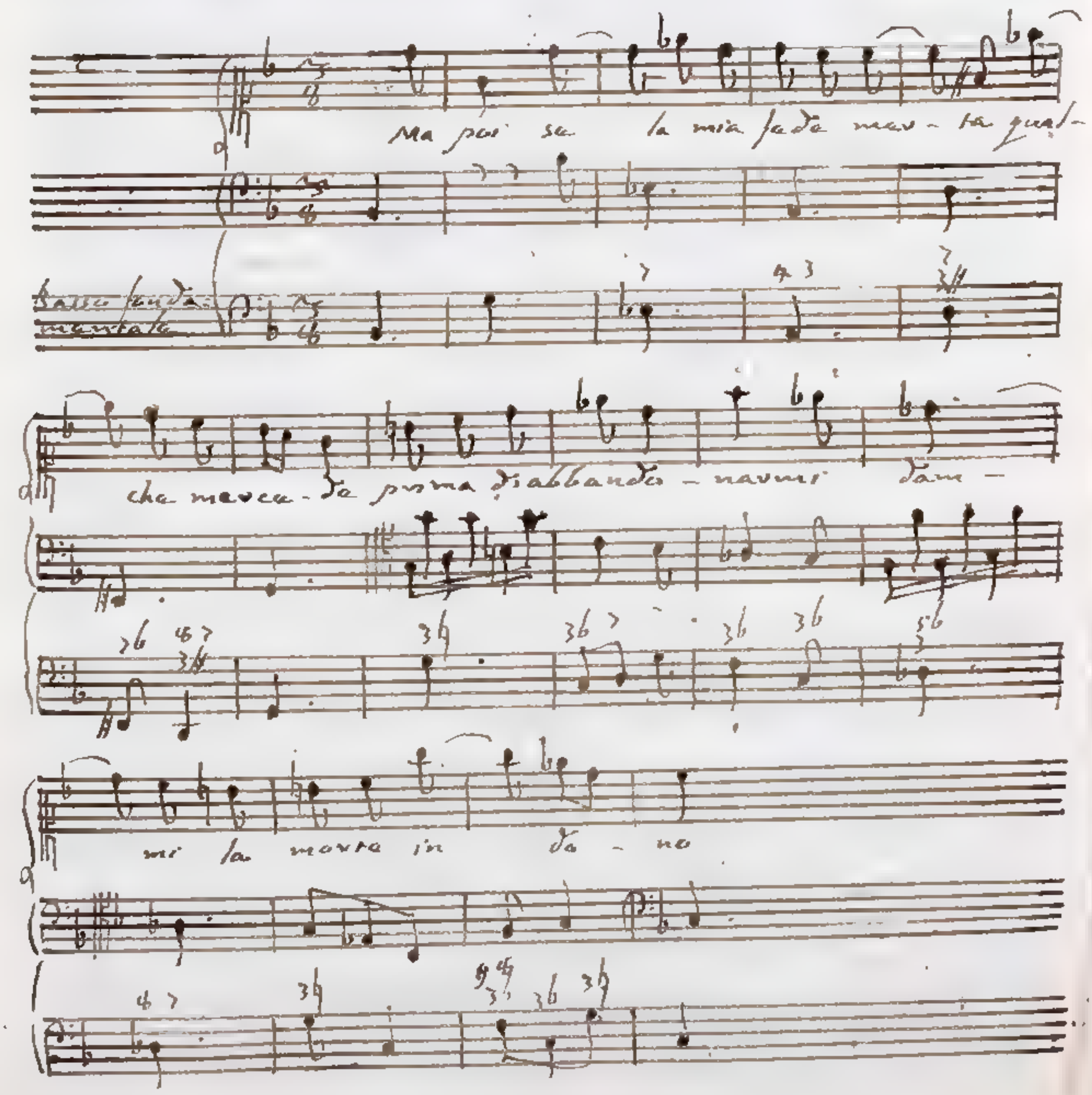
udita, la settima, e questa non poco patetica la corda seconda. Dagli altri confronti, benchè più confusi, si trova fra la seconda corda artifiziale, e la corda naturale quinta, e seconda contenute nell' accompagnamento conseguente della nostra Cadenza. La seconda corda artifiziale, e la naturale differiscono pel minor Semituono, e fra la seconda corda artifiziale e la quinta, fra la quinta e la nona artifiziale si trovano le relazioni di Quarta ~~superflua~~ maggiore, di Quinta ~~diminuita~~ minore. Anche questi confronti accrescono la tenerezza della seconda corda artifiziale, ed il brillante dell' accompagnamento sulla quinta corda fondato. Qualche volta fra i due accompagnamenti, che compongono la Cadenza, di cui parliamo, se ne frappone uno, che ha per base la quarta corda artifiziale, ed in cui la sesta corda artifiziale può parimente aver luogo. Si osservino le due sottoscritte serie di accompagnamenti nel Tuono A per Terza minore. D$\overset{4\;56}{3}$, DH$\overset{5}{3}4$, C$\overset{5}{3}4$; D$\overset{4\;56}{3}$, DH$\overset{5}{3}4$, C$\overset{5}{3}4$. Quantunque in sì fatti incontri si trasferisca la melodia dalla nona corda artifiziale all' ottava, ch'è Quinta ~~diminuita~~ minore dell' accompagnamento intermezzo, e da questa alla settima corda artifiziale; nulladimeno un qualche paragone si fa fra la corda artifiziale seconda, o nona compresa nell' accompagnamento precedente, e le corde artifiziali quarta, e sesta comprese nell' accompagnamento susseguente. La corda artifiziale seconda, o nona, e la sesta corda artifiziale si riferiscono o in Quinta superflua; o in Quarta diminuita; e tra le corde seconda, o nona, e la quarta tutte artifiziali passa la proporzione o di una Terza superflua, o di una Sesta diminuita. Questi ultimi intervalli sono totalmente esclusi non solo dall' armonia, conforme ho fatto a suo luogo vedere (Lib. 2. Cap. 4. §§ 7. 8. e g.) ma ancor dalla melodia, di modo che una Parte non può mai muoversi dalla corda artifiziale seconda, o nona alla quarta corda artifiziale, o a rovescio. I descritti paragoni tutto che imperfetti della corda artifiziale seconda, o nona colle corde artifiziali quarta, e sesta ottengono l'effetto di aumentare moltissimo il patetico di quella, ed il risentito di queste.

Non tarderò a discoprire dai confronti fra la

seconda

seconda corda artificiale, ed i suoni contenuti negli accompagnamenti, che possono precedere quello, di cui esso forma la base. Le cose finora dette servono di norma sicura per giudicare, qual impressione i mentovati confronti produrrebbero nel sensorio.

§ 17. Col sottoscritto esempio principia la seconda parte dell'Aria Crudel se vuoi lasciarmi del Signor Benedetto Marcello non ha molto da me mentovata. Appartenendo al Tuono C per Terza minore le otto Battute, che si contano dall'ottava sino alla decimaquinta; il suono D^{b} cantato dal Soprano nella Battute undecima, e duodecima si ode chiaramente dall'orecchio in qualità di seconda corda artificiale. La

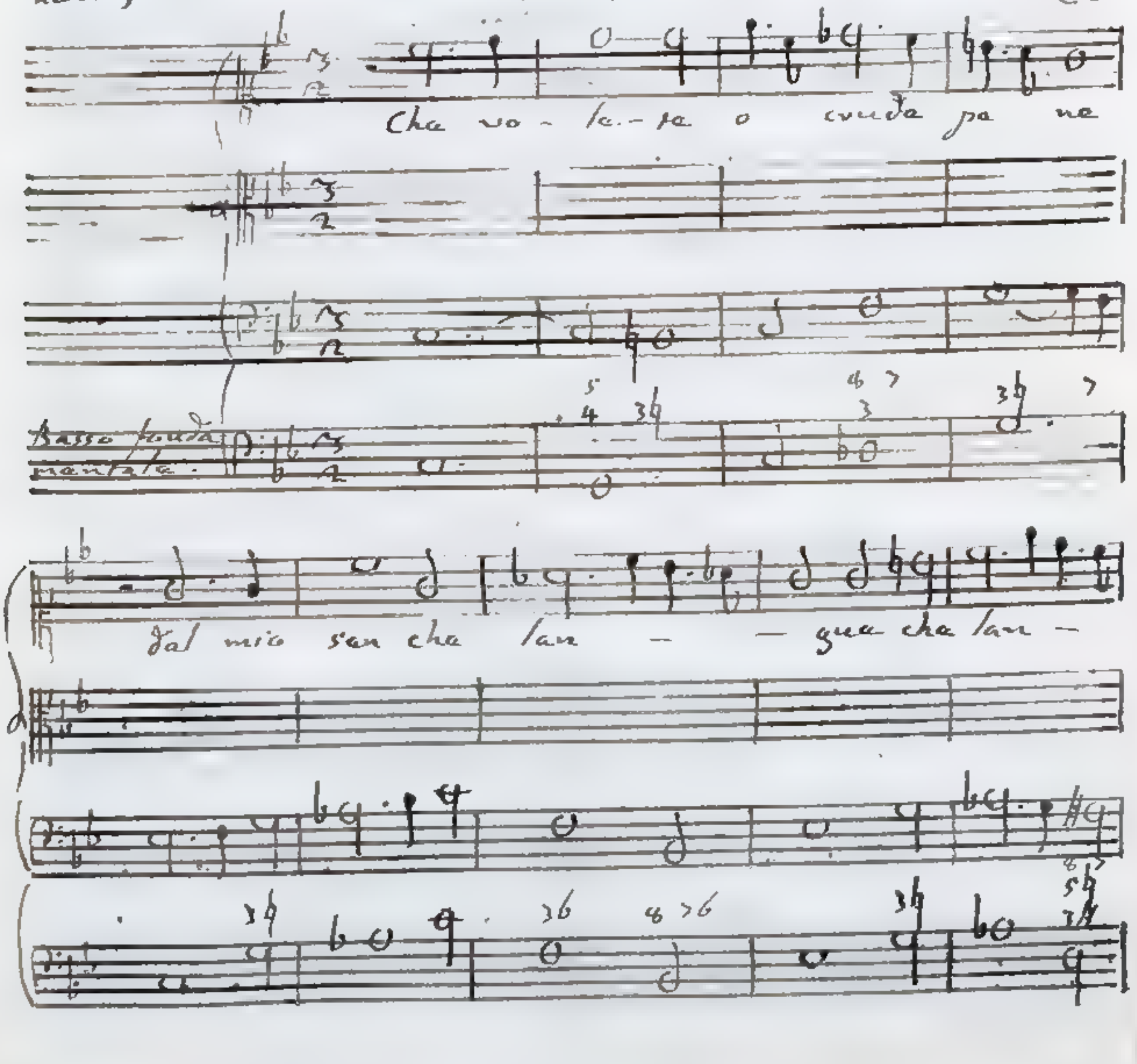


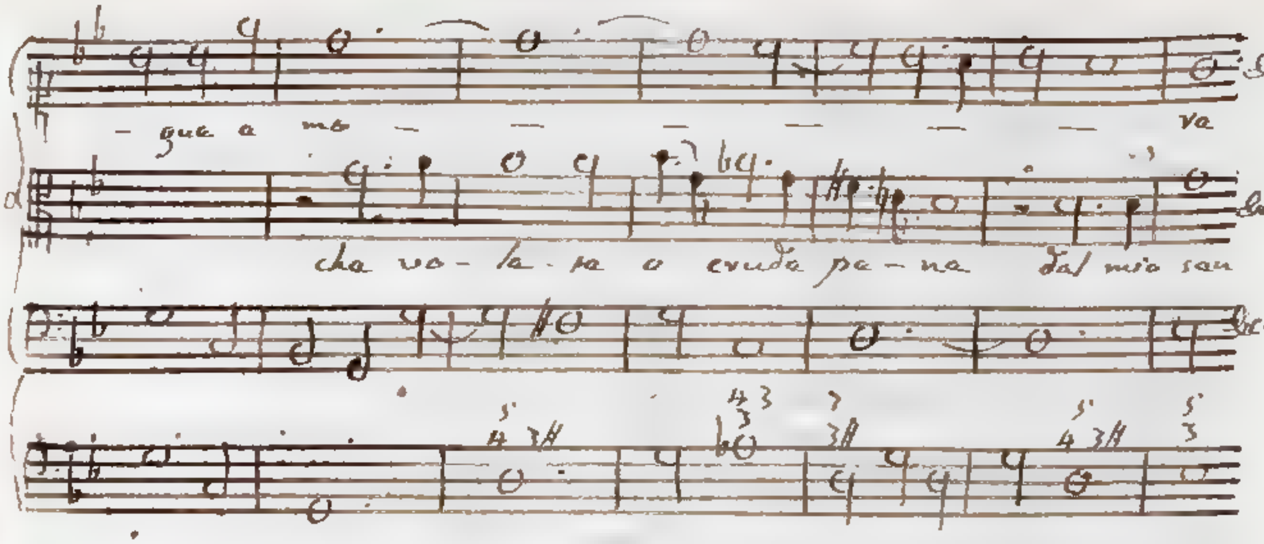
La quinta corda G è contenuta nell'accompagnamento C $\overset{5}{3}6$, che precede quello D♭ $\overset{5\,6}{3}$, nel quale ha luogo la corda artificiale seconda, o nona. La nona corda artificiale D♭ cantata dal Soprano si riferisce alla quinta corda G suonata dal Basso continuo in Quinta ~~diminuita~~ minore. Il notato paragone, quantunque oscuro, accresce la tenerezza della mentovata corda artificiale D♭, la quale ha campo di far molta impressione nell'orecchio, perchè si tiene una Battuta ed un terzo, ed è sommamente adattata all'espressione del sentimento pietoso dammi la morte in dono. Dalla nona corda artificiale passa il Cantante alla settima parimente artificiale B col mezzo della corda ottava C, la quale si adopra come Settima maggiore aggiunta all'accompagnamento D♭ $\overset{5\,6}{3}$. Si osservi, che il carattere compassionevole del suono D♭ dipende assaissimo dal suono B, e che il carattere risentito di questo riceve dalla memoria di quello un considerabile aumento. Giova non poco al detto effetto anche la relazione del suono A♭ toccato dal Basso continuo, col quale B forma Seconda superflua. Per altro le affezioni patetiche sono le predominanti nel passo testè descritto; imperciocchè le tre corde seconda artificiale D♭, terza E♭, sesta A♭ comprese nella serie di accompagnamenti C $\overset{5}{3}6$, D♭ $\overset{5\,6}{3}$, G $\overset{5}{3}4$ sono realmente decrescenti, siccome quelle che calano dalle analoghe del Modo per Terza maggiore per un minor Semituono; laddove l'unica corda B settima artificiale cresce è vero sopra la naturale B♭ per un Semituono minore; ma questo accrescimento non fa salto che riduca al giusto, essendo così aumentata simile alla settima corda naturale del Modo per Terza maggiore.

Il secondo esempio contiene la medesima progressione di accordi C $\overset{5}{3}6$, D♭ $\overset{5\,6}{3}$, G $\overset{5}{3}4$. Con esso principia Monsignore Steffani il magistrale Duetto Che volete o crude pene. Non voglio trascurare un'avvertenza, quantunque non appartenga alla seconda corda artificiale, di cui presentemente parliamo. Si gusti come esprimano vivamente la parola langue i due B♭ della decima Battuta. Il fine della Battuta ottava, ed il principio della nona appartengono certamente al Tuono C per Terza minore. Anche il restante della nona Battuta

si

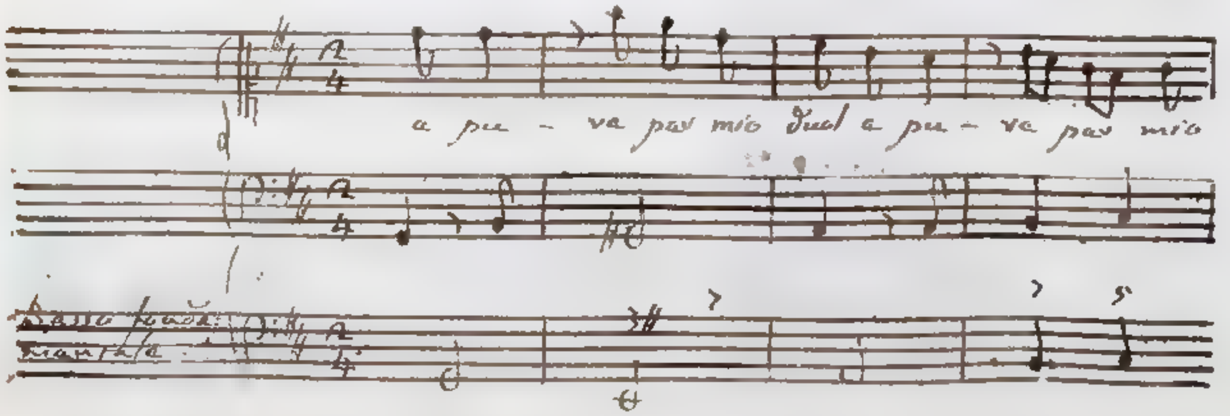
si può attribuire allo stesso Tuono; il che in fatto credendo il sensorio, e giudicando D# quarta corda artifiziale, si persuade di udire nella decima Battuta la settima corda artifiziale B. E qui l'Autore defrauda bravamente l'aspettazione del senso, facendo cantare il suono Bb, il quale calando dal suono aspettato B per un Semituono minore, riesce languido sommamente. Le seguenti armonie, e melodie fanno manifestamente vedere, che nella nona Battuta si cangia Tuono col mezzo del passaggio Ab $\frac{5b}{3}$ D $\frac{5b}{3\#}$, in cui l'accompagnamento antecedente spetta al Tuono C, ed il conseguente al Tuono G amendue per Terza minore. Monsignor Steffani ha trovato il suo nicchio per un passaggio dall'uno all'altro dei nominati Tuoni, che molto di rado nelle musiche composizioni si incontra. Del passaggio simile Bb $\frac{5}{3}$ C $\frac{5b}{3\#}$, che modula dal Tuono D, al Tuono A ambo minori, ne ho recato un esempio (Lib. 2. Cap. 7. § 12.). La

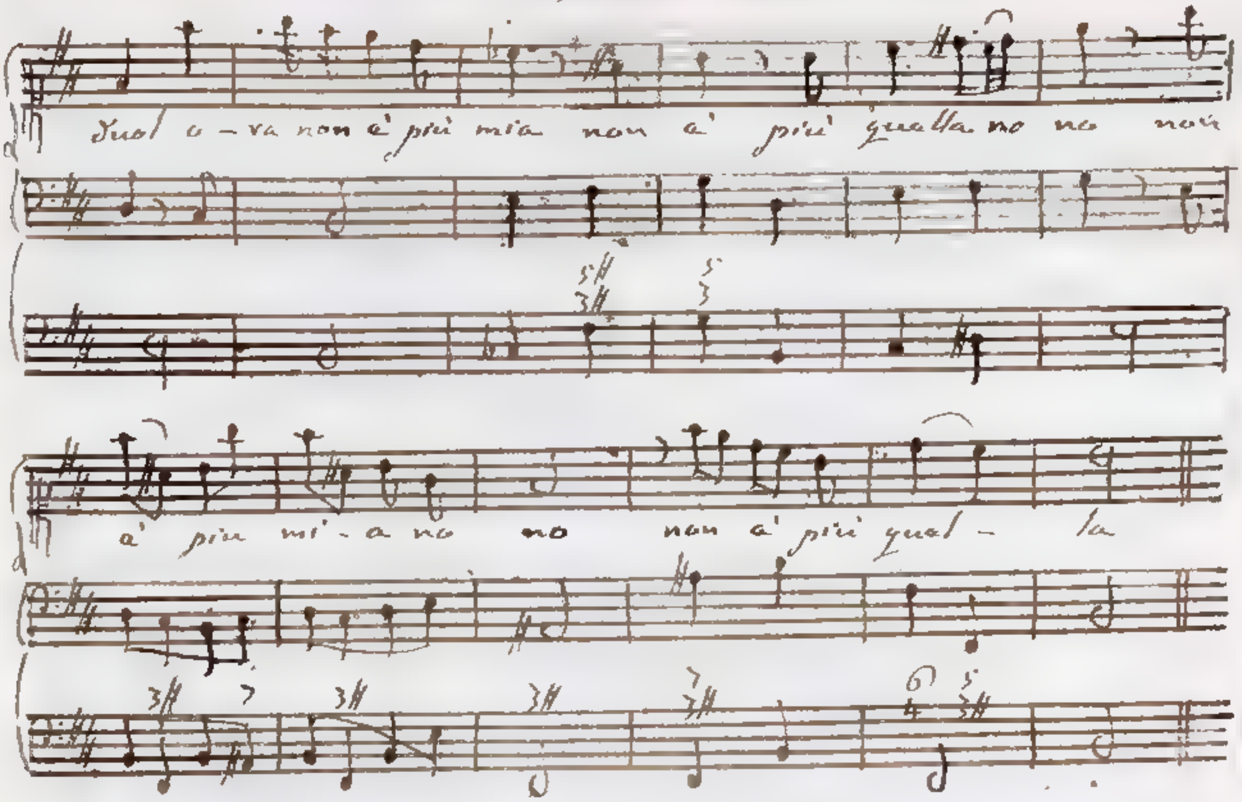




La seconda parte dell'ultima Aria della Cantata Lontananza, e gelosia del Signor Benedetto Marcello mi suggerisce il terzo esempio. Io credo che si penerà a trovare un'Aria più esprimente di questa. Mi ricordo ch'essa veniva sommamente lodata dal Signor Girolamo Ascanio Giustiniani Patrizio, e Senator Veneziano ed autore della Parafrasi sopra i primi cinquanta Salmi posti in Musica dal Signor Benedetto Marcello; Cavaliere, che coi più scelti ornamenti degni della sua nascita, e del suo raro talento accoppiava una profonda cognizione pratica, e teorica di Musica, e di Contrappunto. Si lagna nell'Aria suddetta un Amante di essere stato abbandonato dalla sua diletta Dorinda, di cui non avria mai pensato tal cosa. Bisognava dunque unire insieme collo stile patetico quell'enfasi, che richiede la narrazione di un fatto, che quantunque avvenuto sembra ancora impossibile; alle quali circostanze adempie il Signor Marcello con somma eccellenza. In riguardo alla corda artificiale seconda, o nona, si passa nella settima Battuta immediatamente

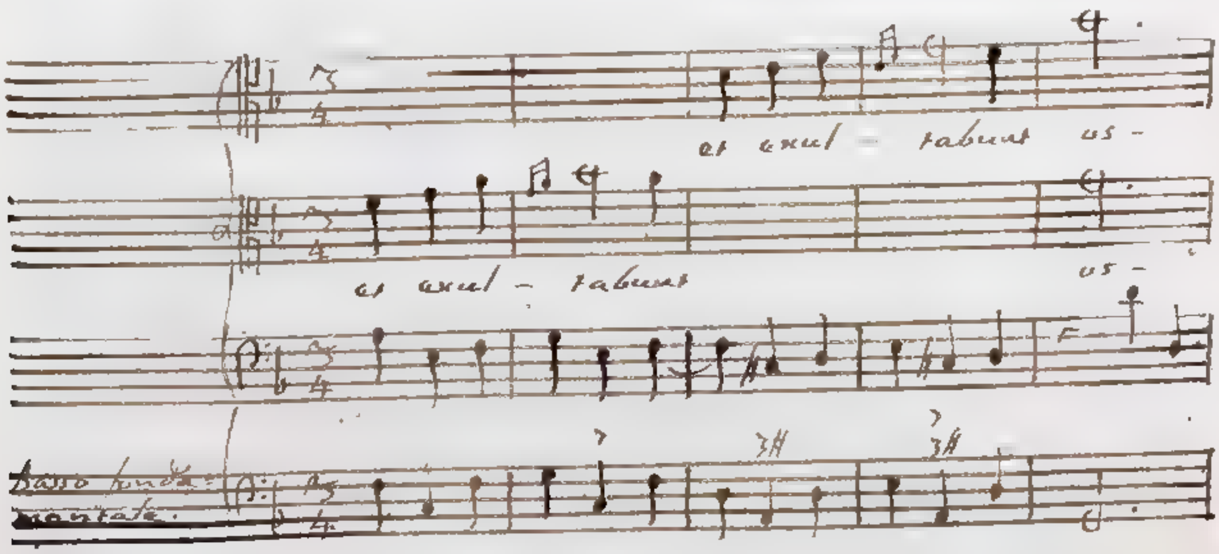
dalla

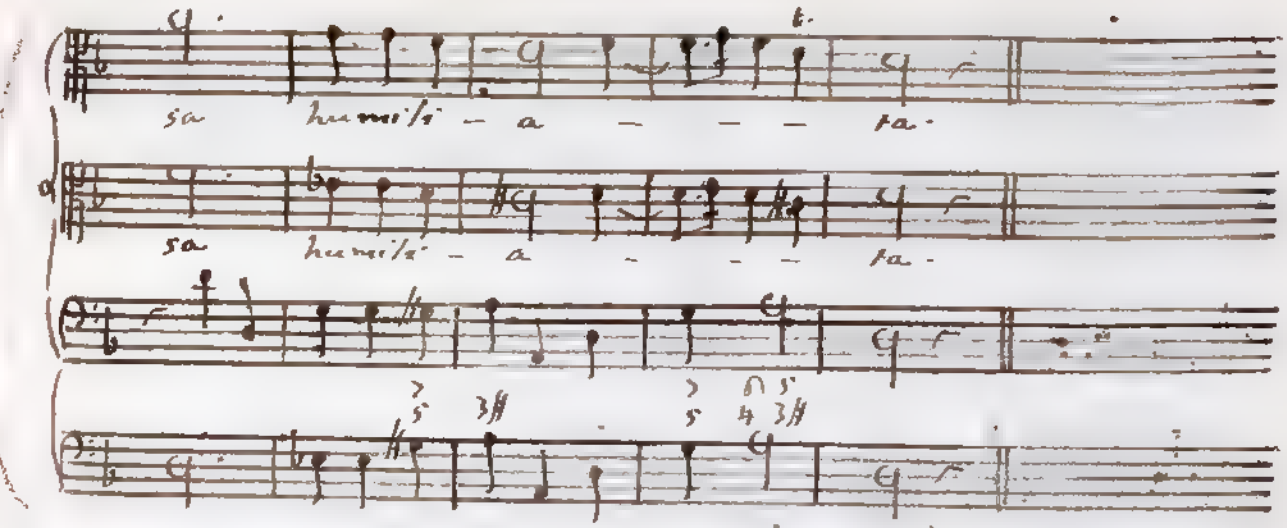




dalla corda nona C alla settima A♯ ambedue artificiati dal Tuono B per Terza minore. Riesce in tal guisa assai chiaro il paragone dei suoni C, A♯, il quale fa sì che spicchino non poco la tristezza del suono antecedente, e la vaghezza del conseguente.

Aggiungo il quarto esempio contenuto nello altre volte lodato Miserere a due voci del Padre Maestro Vallotti. Lo reco col solo fine, che nella Battuta settima e ottava si osservi la progressione di accordi fondamentali E♭ $\begin{smallmatrix}4\\5\,6\\3\end{smallmatrix}$, G♯ $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$, A $\begin{smallmatrix}5\\3\sharp\end{smallmatrix}$. I due accompagnamenti espressi compongono





compongono quella Cadenza, che relativamente al Basso fondamentale, di cui per altro il Contrappuntista non fa uso, si trasferisce nel Tuono D per terza minore dalla seconda corda artificiale E♭ alla quinta A. Tra i detti accompagnamenti ne colloca uno di mezzo il P. Vallotti G♯, che ha per base la quarta corda artificiale G♯. Rende questa, ch'è toccata dal Basso continuo, più del consueto patetica la seconda corda artificiale E♭ cantata dal secondo Contralto; ed al contrario E♭ fa parere più del solito risentita G♯. La notata maggior energia della quarta corda artificiale G♯ ammollisce straordinariamente, a proporzione della loro diversa indole, i due suoni D, F posti in bocca dei due Contralti, i quali con G♯ formano Quinta minore, e Settima diminuita. Le menzionate voci patetiche E♭, D, F sono molto adattate all'espressione della parola *humiliata*.

§ 126. Ho detto di sopra (§ 11.), che giova non poco alla imitazione degli affetti deboli, e forti il modulare da Tuono a Tuono, ponendo tosto in opera quelle corde naturali, che il nuovo Tuono modifica col Semituono minore. Presentemente debbo rendere la proposizione più generale, asserendo che serve molto alla espressione dei nominati affetti l'usar prontamente le corde naturali, o artificiali del nuovo Tuono, che differiscono dalle corde naturali, o artificiali del Tuono antecedente pel minor Semituono. Delle corde naturali del Tuono posteriore, che calano, o crescono per un Semituono minore, poste al paragone colle corde naturali del Tuono anteriore, ne ha fatta

parola

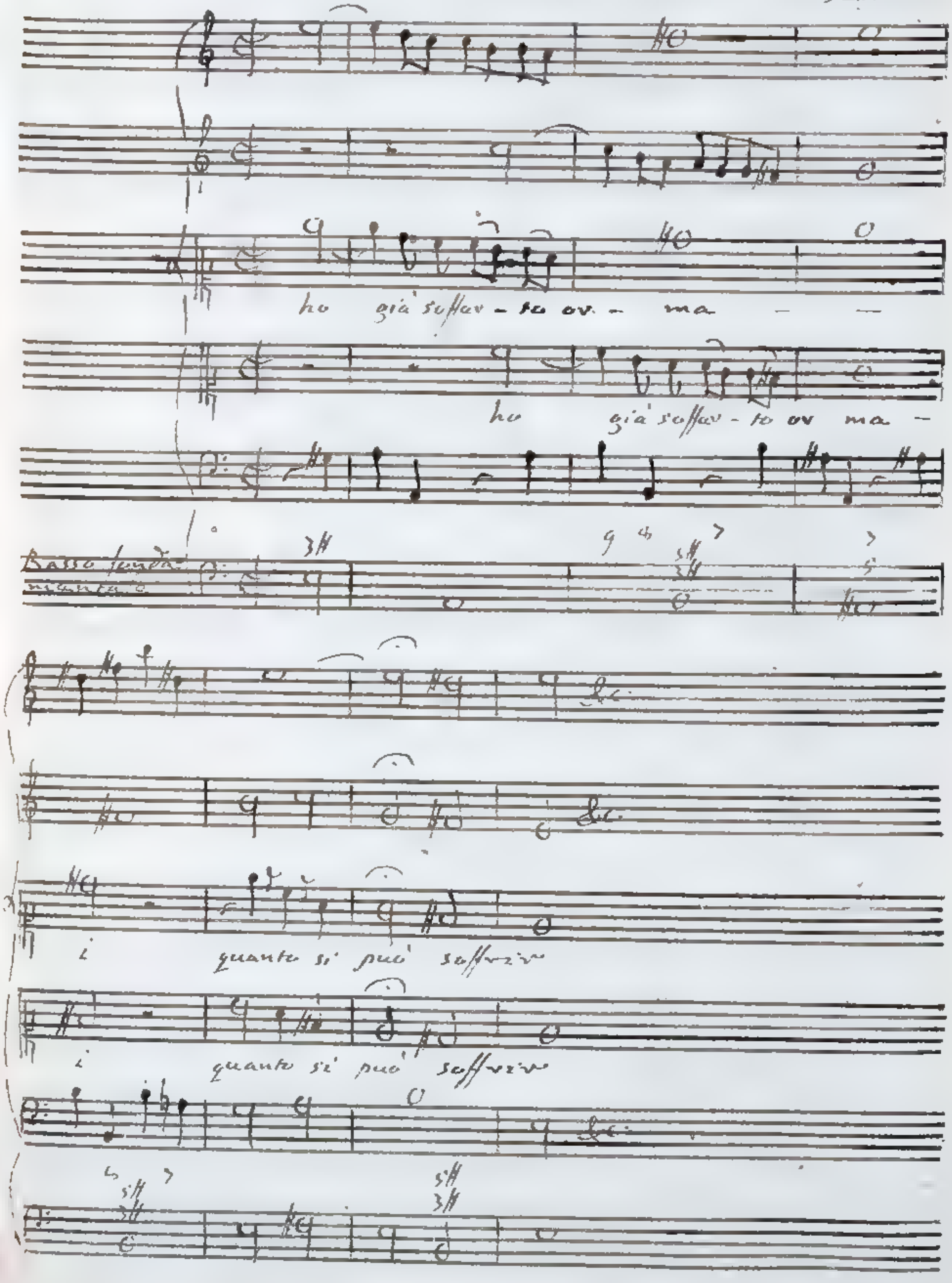
parola nel luogo citato. Ristringnendomi adunque a trattare di ciò, che in qualche maniera riguarda le corde artificiali, osservo che si danno due combinazioni, potendo passare la differenza di un minor Semituono o fra la corda naturale del Tuono antecedente e l'artificiale del conseguente, o fra la corda artificiale del Tuono antecedente, e la naturale del conseguente. Se la mentovata differenza relativamente al nuovo Tuono sarà di accrescimento, servirà alle forti passioni; se di scemamento, alle deboli. Si effettuerà bastantemente l'espressione di esse passioni anche nel caso, che i suoni modificati dal Tuono susseguente sien giusti, cioè a dire nè crescenti, nè calanti; e molto maggiormente quando il confronto di un qualche suono li faccia parere crescenti, o calanti; o pure quando sien veramente tali: Si giudicherà ancora più viva in tutti i suddetti incontri l'imitazione, facendo succedere l'uno all'altro immediatamente due suoni, la cui differenza nel minor Semituono consista, i quali a due diversi Tuoni appartengano, per modo che si muti Tuono ascendendo, o discendendo per un Semituono minore.

Che se si userà o successivamente, o nel tempo stesso più di una corda naturale, o artificiale del nuovo Tuono, le quali differiscano dalle corde naturali, o artificiali del Tuono precedente pel minor Semituono; si imiteranno gli affetti dell'uno, e dell'altro genere i più straordinarj, ed anche gli affetti misti, conforme a che le alterazioni saranno tutte o di accrescimento, o di scemamento, o parte dell'una, e parte dell'altra spezie.

§ 19. L'esposta dottrina vuol essere illustrata con degli esempj. Il primo mi viene somministrato dalla seconda parte del Duetto del Signor Sassone *Ah se di te mi privi*, da cui ho preso il primo esempio del paragrafo quindicesimo. Nel passare dalla prima intera battuta alla seconda, si cangia il Tuono A nel Tuono E amendue per Terza minore. Il primo Soprano, ed anche il primo Violino fanno tosto sentire nel cominciamento della seconda battuta la settima corda artificiale D# del Tuono E, la quale cresce per un Diesis sopra la quarta corda naturale D del Tuono precedente A. Quantunque il suono D# considerato in se stesso sia giusto, usandosi come

Terza.

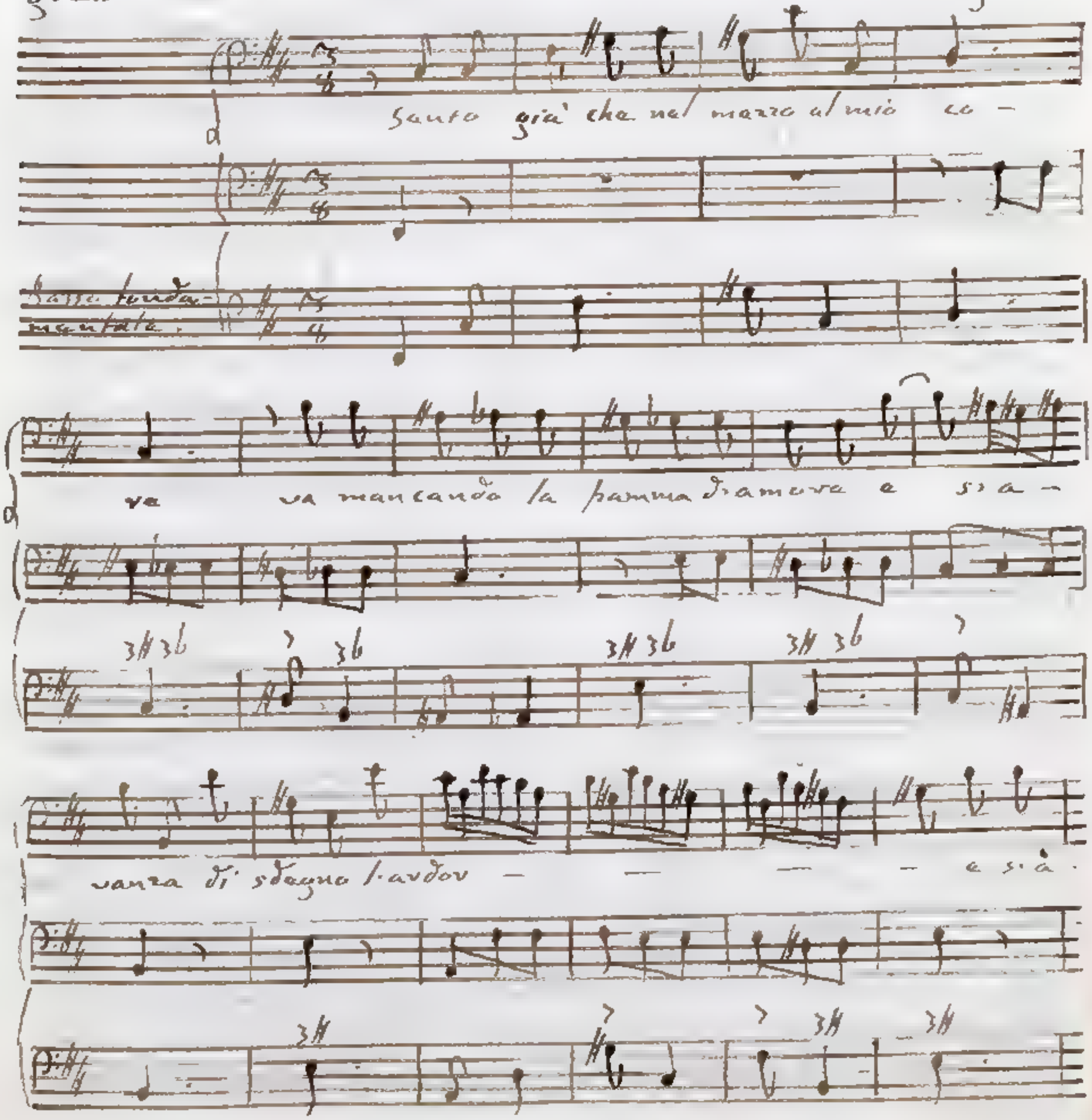
Terza maggiore dell' accompagnamento perfetto B 3♯ (5♯), che ha per base la quinta corda B; non pertanto lo fanno apparire crescente e il salto melodico A D♯ di Quarta ~~superflua~~ maggiore all'insù eseguito dal primo Soprano, e dal primo Violino, e le dissonanze (Nona minore, e Settima

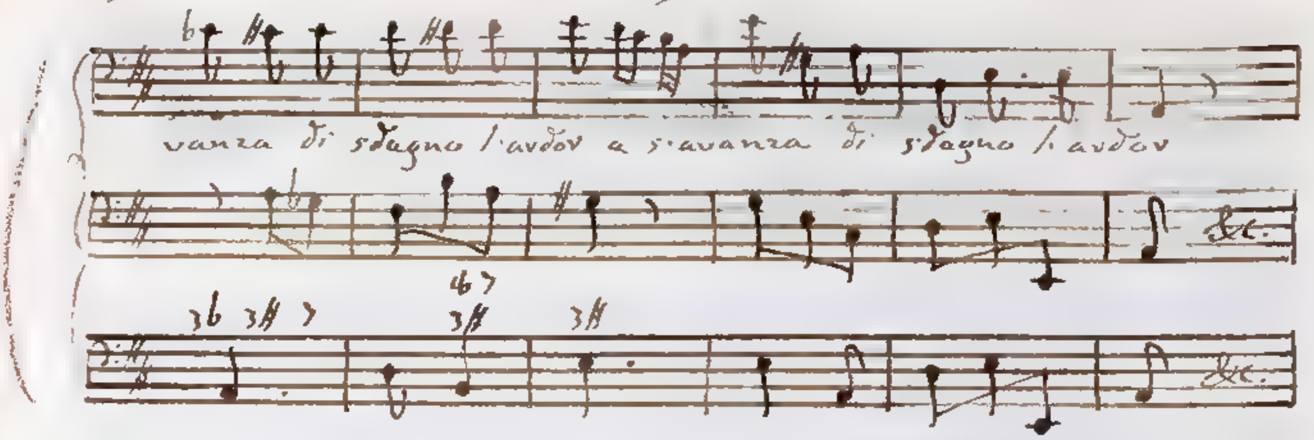


Settima minore aggiunta all'accompagnamento B 3♯ 5♯, e toccate dal secondo Soprano, e dal secondo Violino, colle quali D♯ forma Seconda superflua, e Quarta maggiore superflua. Il nostro suono artificiale D♯ esprime benissimo le parole contenute ne' due versi.

Ho già sofferto ormai
Quanto si può soffrir.

Prendo il secondo esempio dalla Cantata del Signor Benedetto Marcello Lungi, lungi speranza. Si imita perfettamente il mancar della fiamma d'amore con una serie di Semitoni, che sono a vicenda uno maggiore, e l'altro minore, i quali discendono dall'acuto al grave; e l'avanzamento dell'ardor dello sdegno con una progressione contraria di Semitoni, che ascendono dal grave



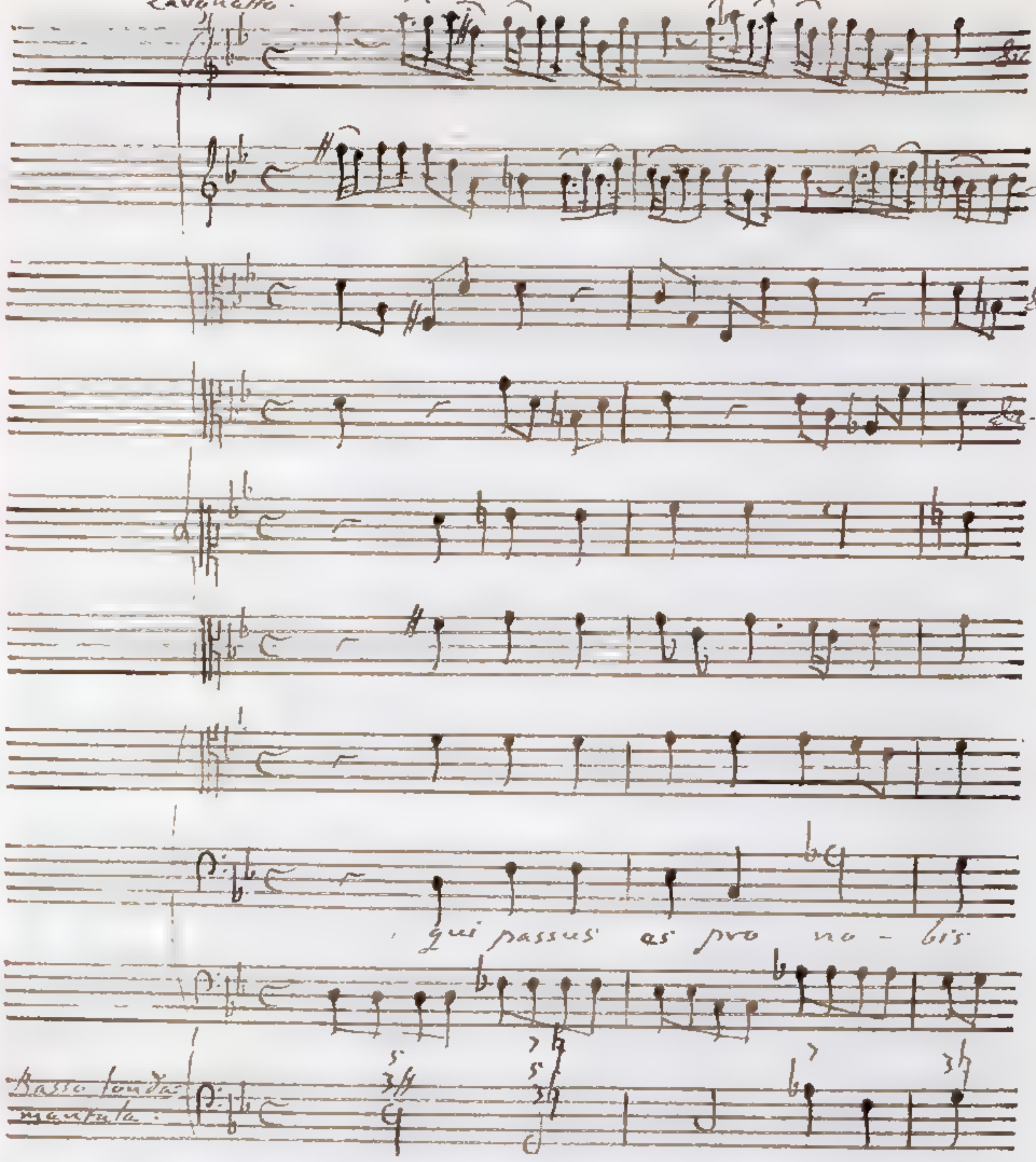


grave verso l'acuto. Le prime sei Battute appartengono al Tuono F# per Terza minore. Nella settima Battuta si passa al Tuono B per Terza minore, e il cangiamento di Tuono viene indicato dalla settima corda artificiale A# cantata dal Basso nel principio di essa Battuta, la qual corda artificiale A# cresce sopra la terza corda naturale A del Tuono precedente per un Semituono minore. Si adopra la corda artificiale A# col principal fine di far comparir decrescente la corda naturale A, che immediatamente la succede, ed a cagione di servire, discendendo pel minor Semituono A#A, alla espressione della parola *mancando*. Seguita il Tuono B per Terza minore anche nella Battuta ottava, del quale il Cantante tocca la corda sesta artificiale G#, sesta naturale G. Il Basso continuo, che al cominciare della nona Battuta suona D# settima corda artificiale del Tuono E per Terza minore, si mostra a dito il transito, che fa la modulazione al Tuono suddetto. Essa corda artificiale D#, la quale supera pel minor Semituono la terza corda naturale D del Tuono antecedente, si usa acciocchè si senta vie più calante la settima corda naturale D, che immantinente la seguita. Qui parimente col Semituono minore D#D si imita il sentimento *va mancando la fiamma d'amore*. Nella Battuta decima, torna il Signor Marcello al Tuono B per Terza minore, le di cui corde artificiali settima A#, sesta G# pone tosto in bocca del Basso cantante. Crescono queste per un Diesis sopra le corde naturali quarta A, terza G del Tuono precedente E per Terza minore. I detti accrescimenti, e il replicato ascendere dalle note G#, A#, B si adattano perfettamente alla espressione delle parole *e s'avanza di sdegno l'ardor*.

Si

Si osservi nella Battuta decimasesta, decimasettima, decimaottava, e decimanona la progressione di note B C C# D D# E, che vanno ascendendo di Semituono, sotto le quali si legge il verso or ora allegato e si avanza di sdegno ti ardor. Appartiene certamente al Tuono D per Terza maggiore il passo C# 1, siccome quello, che è derivato dalla Cadenza perfetta di detto Tuono A 3# D 5/3#. Il movimento D# E si può attribuire al Tuono A per Terza maggiore, considerando D# come quarta corda artificiale del nominato Tuono, ed il movimento D# E come derivato da quella specie di Cadenza B 5/3# E 5/3#, che in esso Tuono si muove dalla seconda verso la quinta corda. In tale ipotesi nell'atto di mutar Tuono si fa incontanente sentire D# quarta corda artificiale del nuovo Tuono, la quale supera pel Semituono minore la corda naturale D quarta del Tuono conseguente, prima del Tuono antecedente. Il suono naturale D, che immediatamente precede l'artificiale D#, ne mette in vista l'energia, e fa sì, che colla Musica ottimamente si rappresenti il sentimento della parola.

Un eccellente Responsorio Tuam coronam spineam veneramur Domine, a otto voci, pieno con isomamente del P. M. Francescantonio Vallotti mi suggerisce il terzo esempio. Col passaggio D 5/3# 7 6/4 dipendente dal fondamentale D 5/3# G 5/3 si modula nella prima Battuta dal Tuono G al Tuono C amendue per Terza minore. L'accompagnamento conseguente 7 6/4 contiene due alterazioni. Si adopra in esso primieramente la quarta corda naturale 7 del Tuono C, la quale cala pel Semituono minore da 7# settima corda artificiale del Tuono G contenuta nell'accompagnamento antecedente D 5/3#. Si usa in secondo luogo la settima corda artificiale B del predetto Tuono C, la quale supera pel minor Semituono la terza corda naturale Bb del Tuono G per Terza minore. Le due descritte modificazioni contrarie, l'una di scemamento, l'altra di aumentazione, producono un effetto maraviglioso. Riesce sommamente compassionevole il suono 7 pel confronto melodico del suono 7#, armonico

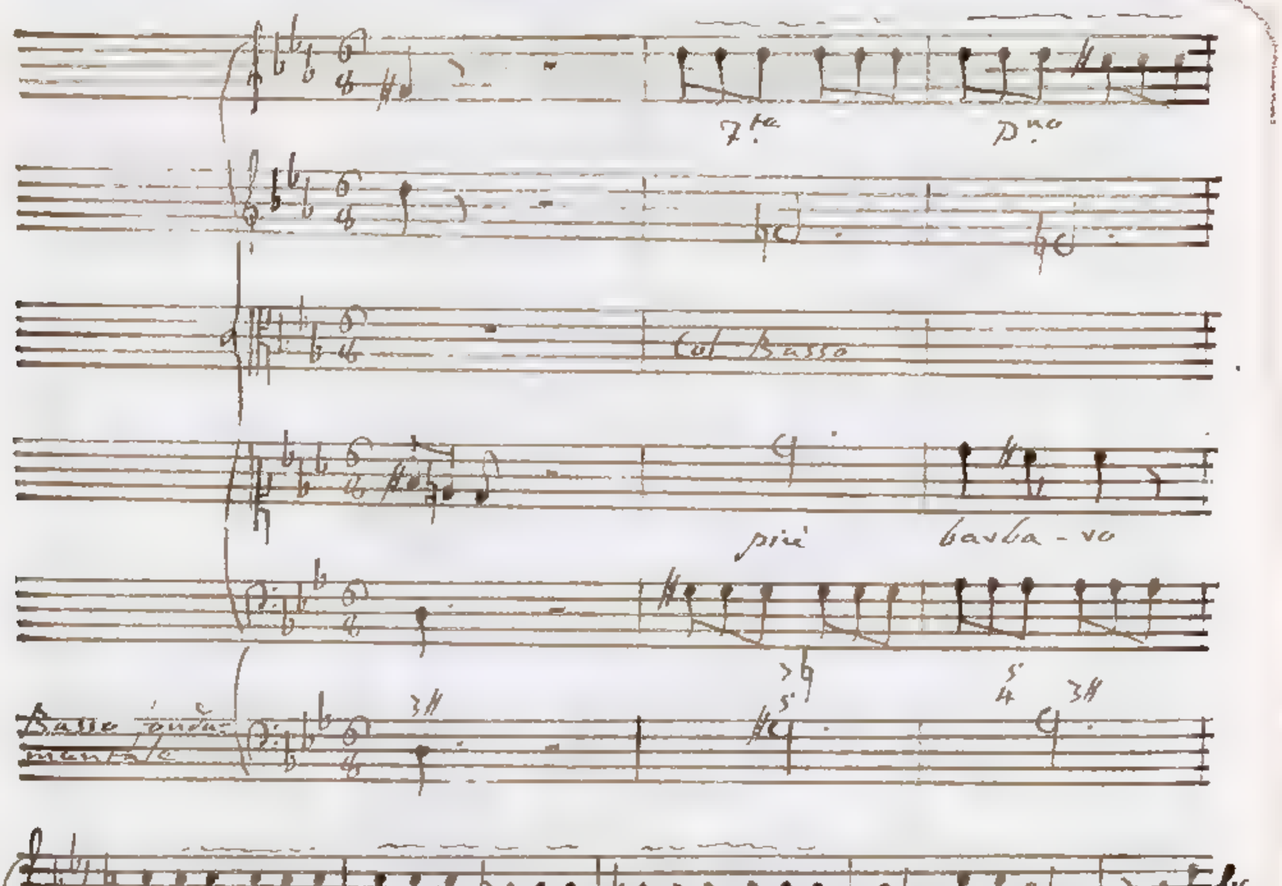


monica dal suono B, che con esso forma Quarta maggiore; e perché viene cantato dal Basso, come Settima minore aggiunta all'accompagnamento perfetto G 3 5. Il suono artificiale B al contrario si sperimenta assai risentito, e per la memoria del suono B6, che si è fatto sentire in qualità di Terza minore dell'accordo G 3 5 6 durante tutta l'ultima metà della precedente Battuta; e perché corrisponde al suono naturale ? in Quarta maggiore. Le due voci ?, B cantate dalle parti estreme Basso, e Soprano, che sono le più notate, simbo=

leggiano

leggiano perfettamente, quella la compassione, che meritano le pene del Redentore, e questa la crudeltà delle pene medesime.

Trascrivo l'ultimo esempio dalla seconda parte dell'Aria altrove lodata dalla Signora Contessa D. Teresa Agnesi *In questo estremo addio*.



Si possono in esse osservare tre mutazioni di Tuono, ognuna delle quali va accompagnata da due alterazioni comprese nella classe di quelle, di cui presentemente trattiamo. Passando dalla prima alla seconda Battuta, si modula dal Tuono G al Tuono D l'uno e l'altro per Terza minore. Nell'accompagnamento D$^{5}_{3\#}$ spettante al Tuono G si contiene la settima corda artificiale F#, e nell'immediatamente susseguente G#$^{\flat 7}_{5}$ spettante al Tuono D la terza corda naturale F, che cala da F# per un minor Semituono. In oltre l'accompagnamento G#$^{\flat 7}_{5}$ ha per ... la quarta corda artificiale G# del Tuono D, la quale cresce per un Diesis sopra la prima corda naturale G del Tuono precedente. I suoni F, G# si sentono, quello patetico, e questo risentito per motivo della notata diminuzione, ed accrescimento. Riceve maggiore, e più distinta qualità il loro opposto carattere dal rapporto per sua natura alterato di Settima diminuita G# F, in cui essi suoni si corrispondono. Si applichi la riflessione anche alla Quinta ~~diminuita~~ minore G# D, nella quale si riferiscono il Basso continuo ed il Soprano unisono al primo Violino. La voce D mette in vista l'aumento di G#, ed al contrario G# fa comparire calante, e mesta la voce D. Ritorna la cantilena al Tuono G per Terza minore col mezzo del passaggio A$^{5}_{3\#}$ F#$^{\flat 7}_{5}$, il quale si trasferisce dalla terza alla quarta Battuta. Il Soprano, ed il primo Violino cangiano Tuono discendendo pel Semituono minore C# C, cioè quanto a dire facendo il transito da C# settima corda artificiale del Tuono D per Terza minore a C quarta corda naturale del Tuono simile G. Anche il secondo Violino passa dal Tuono D al Tuono G testè nominati, movendosi all'ingiù pel minor Semituono B B$^{\flat}$: ma questo scemamento si conta nel numero di quelli da me sopra considerati (... 11.); perchè guida da una corda all'altra ambe naturali, cioè dalla seconda corda naturale B del Tuono D alla sesta rimanente naturale B$^{\flat}$ del Tuono G tutti e due per Terza minore. Appartiene bensì alla ricerca presente la settima corda artificiale F# del Tuono G per Terza minore toccata dal Basso, la quale cresce per un Diesis sopra la terza corda naturale F del Tuono simile precedente D. Intorno all'indole contraria dei suoni F# aumentato, C, e$^{\flat}$ diminuiti, i quali compongono l'accompagnamento F#$^{\flat 7}_{5}$ di Quinta minore e Settima ~~aumentata~~ diminuita, si rinnovino delle riflessioni analoghe a quelle che sono state da

ma

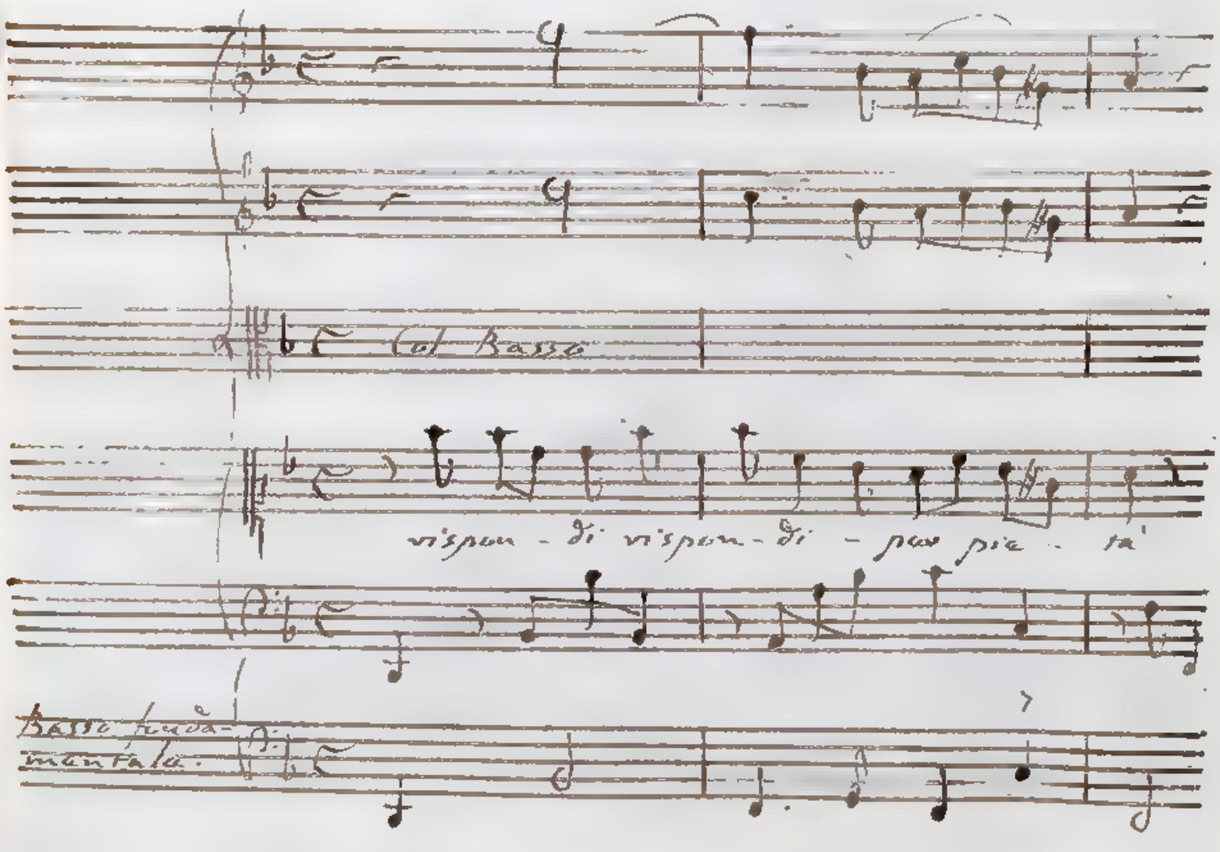
me fatta in riguardo ai suoni G#, D, F, ed alli accompa:
gnamento G#$^{5}_{3\natural}$. Si aggiunga solo, che i notati movimenti
di Semituono minore C#C, e Cb facendo evidentemen:
te conoscere alli orecchio la diminuzione dei suoni C,
Cb; si sentono questi più patetici dai suoni D, F e dallo
accompagnamento G$^{5}_{3\natural}$, che immediatamente succede
al F#$^{6}_{5}$, competente al Tuono C per Terza minore. Segue
poscia il passaggio G$^{5}_{3\natural}$ C#$^{6}_{5}$, col quale la modulazio:
ne si restituisce al Tuono G per Terza minore. Il det:
to passaggio è simile al D$^{5}_{3\sharp}$ G#^{5}, che in primo luogo
ho considerato: la unica varietà, che si ravvisa acci:
dentale, consiste nel movimento delle Parti acute.
Nel passaggio G$^{5}_{3\natural}$ C#5 merita di essere avvertito il
Semituono minore B Bb posto in opera dal Soprano, e
dal primo Violino, il quale serve non poco a rendere
lamentevole la terza corda Bb del Tuono G per Terza
minore. Ella è facile da cavare la conseguenza, che le
alterazioni opposte da me nel sovrapposto esempio
considerate, parte di aumentazione, e parte di sce:
mamento, si adattano mirabilmente alla mistura di con
trarj affetti parte forti, e parte deboli contenuta nei versi

Dove trovar del mio
Più tormentoso affanno,
Destino più tiranno,
Più barbaro dolor?

§ 20. Oltre le alterazioni sino al presente
considerate, le quali determinano suoni o naturali, o
o artifizialmente spettanti al Tuono, in cui si ritrova la
cantilena, ne adopra talvolta la Musica alcune altre, che
ci fanno udire de' suoni, che non competono al Tuono
nè pure in figura di artifiziali. Conforme che questi
suoni non possono aver luogo nelle armonia, così fa di
uopo usarli in tempi secondarj, nei quali il Basso, e le
altre parti armoniche o taciano, o almeno non battano;
ovvero adoprarli come semplici Appoggiature, quando
si voglia ai tempi buoni gettarli. Dando opportuna:
mente li detti alle nostre voci modificate nelle musiche
composizioni colla descritta cautela, produranno un ottimo
effetto, e serviranno alle passioni deboli, o forti, secon:
dochè li alterazione sarà di scemamento, o di aumentazione

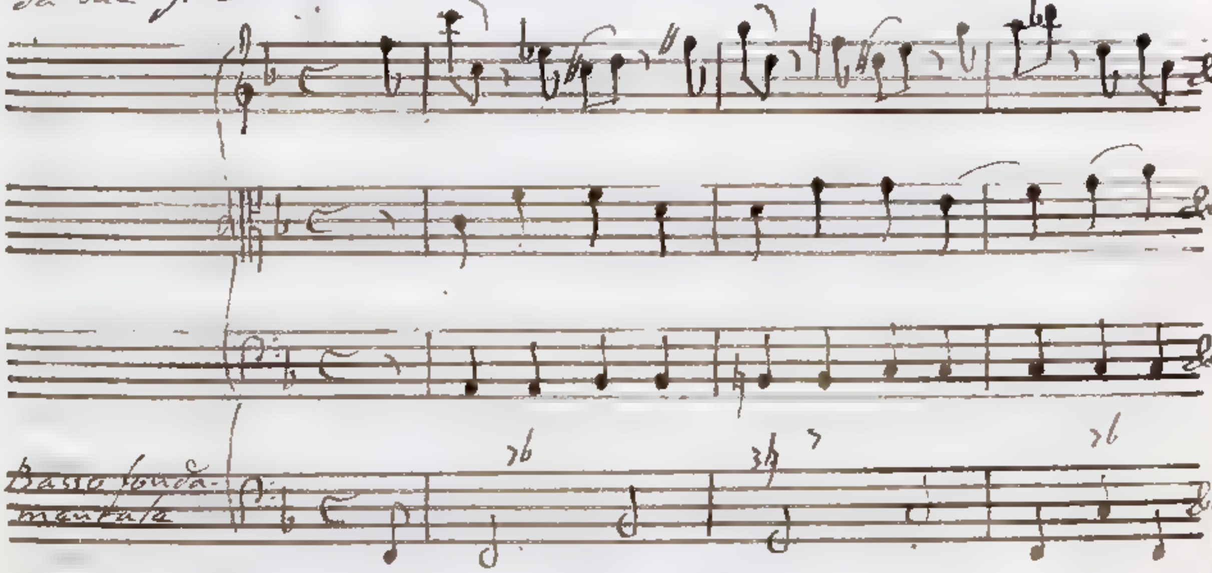
L'Aria prima della Cantata a voce sola con istromenti *Fra voi taciti boschi* della Signora Co. D. Teresa Agnesi mi somministra due elegantissimi passi. Nel primo si vede posta in opera in tempo cattivo, di sperzatura, nel quale il Basso non batte, la corda alterata G♯ crescente per un Semituono minore sopra la seconda corda naturale G del Tuono F per Terza maggiore, a cui l'addotto passo appartiene. In ognuna delle sette Scale dei Modi, due principali l'uno per Terza maggiore, e l'altro per Terza minore, e cinque derivati, hanno luogo due Semituoni maggiori, dalla varia collocazione dei quali la diversità delle Scale dipende. Qualunque coppia di corde contigue scelta ad arbitrio forma Semituono maggiore in due delle dette Scale. Ricorrendo ai Modi diatonici esemplari di tutti gli altri, si corrispondono in Semituono maggiore le corde prima e seconda nei Tuoni derivati B, C; le corde seconda e terza nel Tuono A per Terza minore, e nel Tuono derivato D; e così di seguito. Ora l'ufficio dei suoni alterati, di cui parliamo, si è l'introdurre artificialmente tra due corde vicine di un Modo il maggior Semituono, il quale fra due corde analoghe di un altro Modo naturalmente si trova.

Nelle



Nelli esempio sovrapposto si usa la seconda corda accrescciuta G# per ascendere col movimento di Semituono maggiore G# A alla terza corda A; e per imitare coll' ajuto dell' aria nel Modo per Terza maggiore quel naturel Semituono, che si rinviene fra la corda seconda e terza del Modo per Terza minore. Relativamente all' espressione degli affetti merita d'essere considerato il passo B♭ G# di Terza diminuita all' ingiù. La voce B♭, Settima minore aggiunta all' accompagnamento C5, viene resa più patetica dal confronto della voce risentita, G#; e così parimente questa diventa più veemente pel paragone della voce patetica B♭. Il movimento B♭ G# è sommamente adattato alle parole per pietà, che contengono in se stesse un carattere misto di efficacia, e di compassione.

Del medesimo carattere è il Ritornello, che suonano gli stromenti dopo il fine della seconda parte dell' Aria, e avanti che si torni a cantare la prima parte: e questo è il secondo di que' due passi eleganti da me promessi.

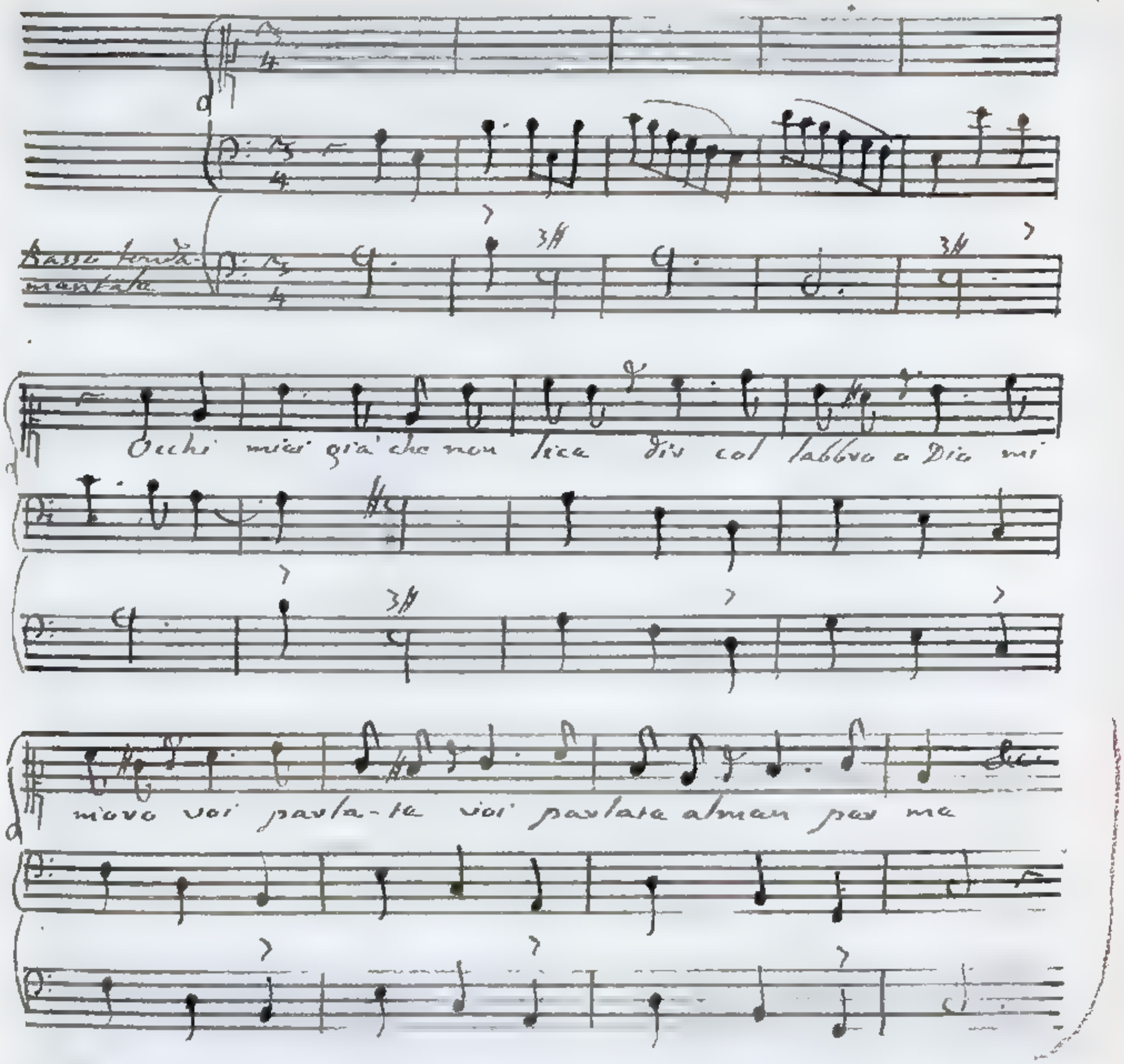


Si osservino nella Battuta prima e seconda usate in tempo buono, al quale corrisponde la percussione del Basso e della Violetta, ma per altro come semplici Appoggiature, la seconda corda alterata C#, D# dei Tuoni B♭, C per Terza maggiore. Si dà loro adito in grazia dei Semituoni C# D, D# E, i quali imitano il Semituono naturale, che nel Modo per Terza minore si manifesta dalla seconda alla terza corda. L'accompa=

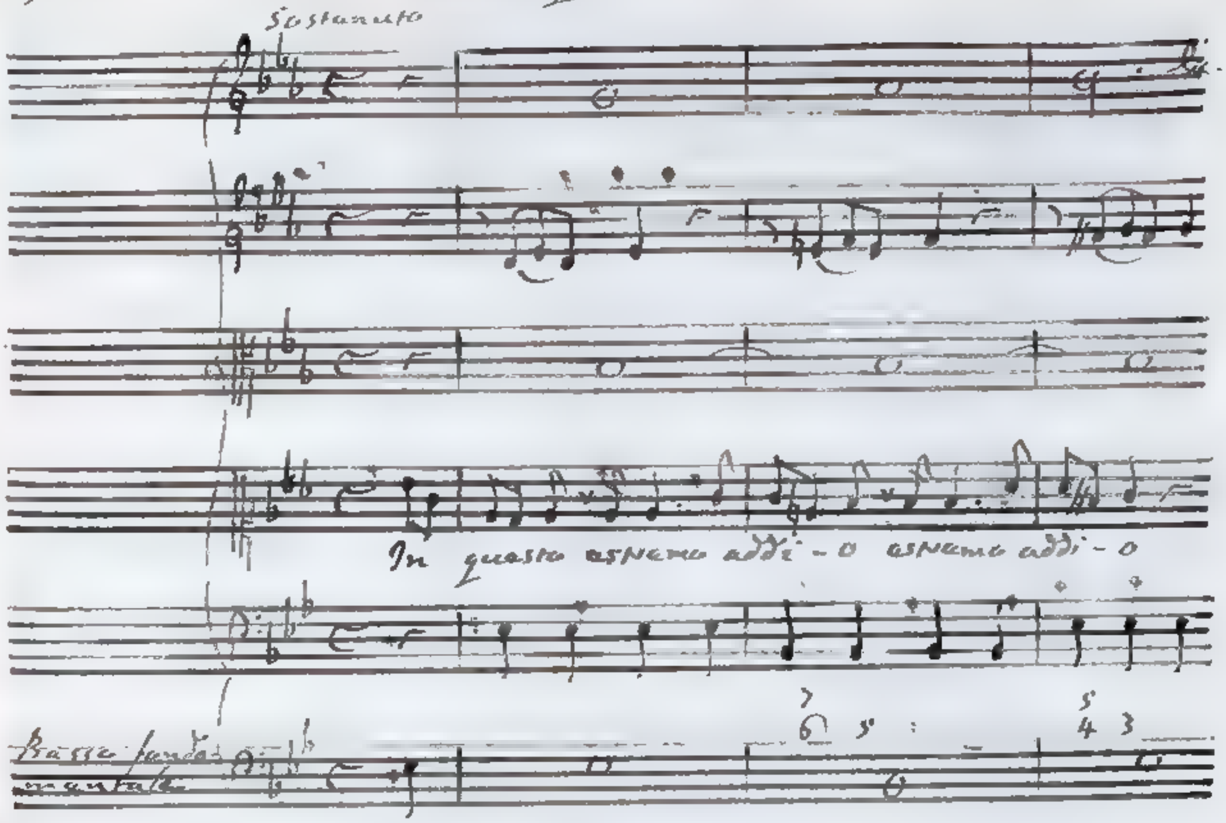
gnamento

gnamento $B\flat\,^{5}_{3}$, che occupa tutta la seconda metà della prima Battuta, deve considerarsi come proprio primieramente del Tuono $B\flat$ per Terza maggiore; ed indi del Tuono simile F. Abbiamo veduto (Lib. 2. Cap. 3. § 5.), che in tanto sono leciti i passaggi simili al $B\flat\,^{5}_{3}$ $G\,^{5}_{3}7$, col quale si fa transito dalla prima alla seconda Battuta, in quanto che vengono composti da due accompagnamenti spettanti a Tuoni, che serbano una mutua subordinazione: e tali sono i Tuoni per Terza maggiore F, C, al primo dei quali deve ascriversi l'accompagnamento $B\flat\,^{5}_{3}$, ed al secondo l'accompagnamento $G\,^{5}_{3}7$. Perciò il suono F# collocato nel fine della prima Battuta in tempo cattivo di spezzatura altro non è che la prima corda modificata del Tuono F per Terza maggiore, che si usa col fine di ascendere pel Semituono F# G, da cui vengono rappresentati quei naturali Semituoni, che nei Modi derivati simili ai diatonici B, G si trasferiscono dalla prima alla seconda corda.

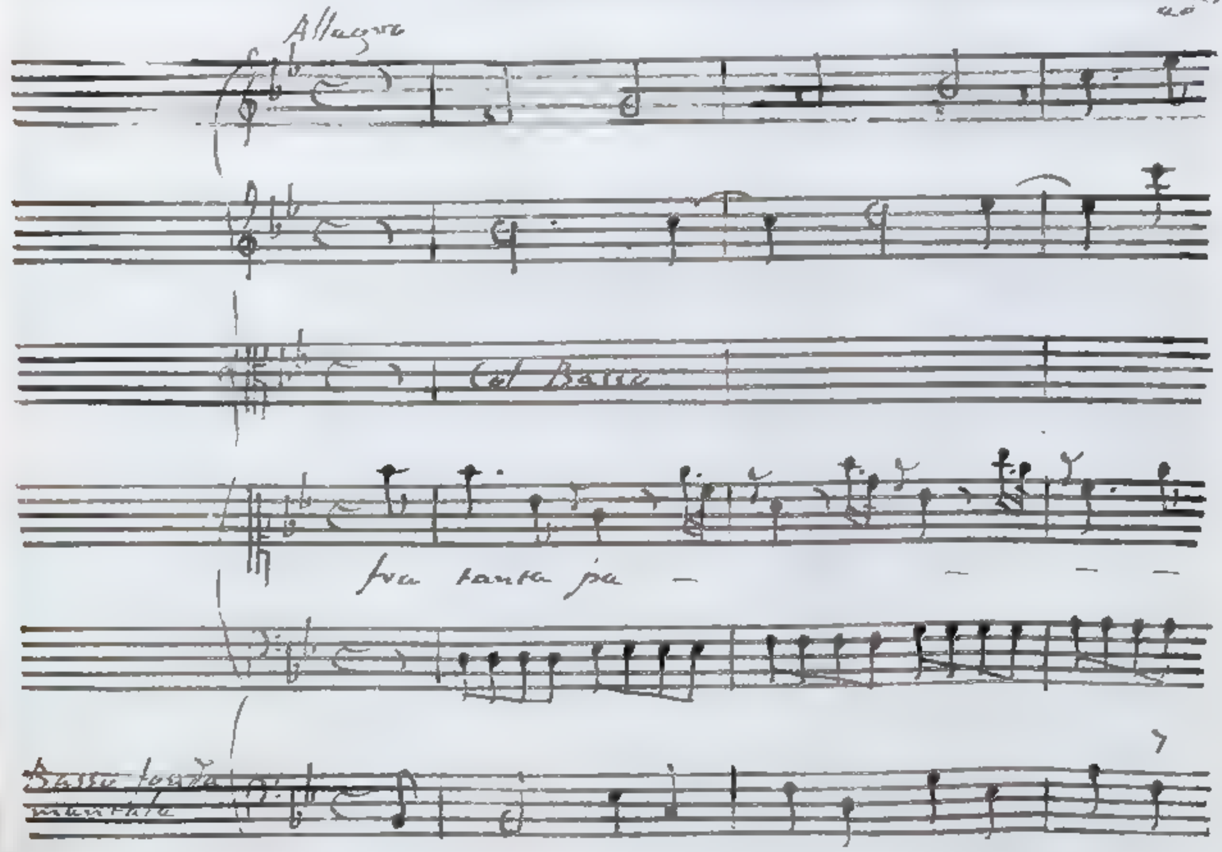
Chi avesse piacer di vedere introdotti i suoni alterati, di cui parliamo, in tempo cattivo di spezzatura, e continuati poscia in qualità di Appoggiatura nel susseguente secondo tempo di una Battuta di Tripola, osservi il sottoposto principio della Cantata Occhi miei già che non lice del Signor Benedetto Marcello. Quel natural Semituono B C, che nella ottava Battuta si muove dalla seconda alla terza corda del Tuono A per Terza minore, viene imitato mediante le voci aumentate col Diesis A#, G#, F# nei Tuoni diatonici derivati G, F, E. Per conoscere ciò chiaramente, basta che si getti l'occhio sui passi analoghi contenuti nella Battuta ottava, nona, decima, e undecima, i quali appartengono gradatamente alla nominata serie di Tuoni Diatonici A, G, F, E. Le predette voci modificate A#, G#, F# rappresentano al vivo la violenza della passione, che conduce a morte l'amante.

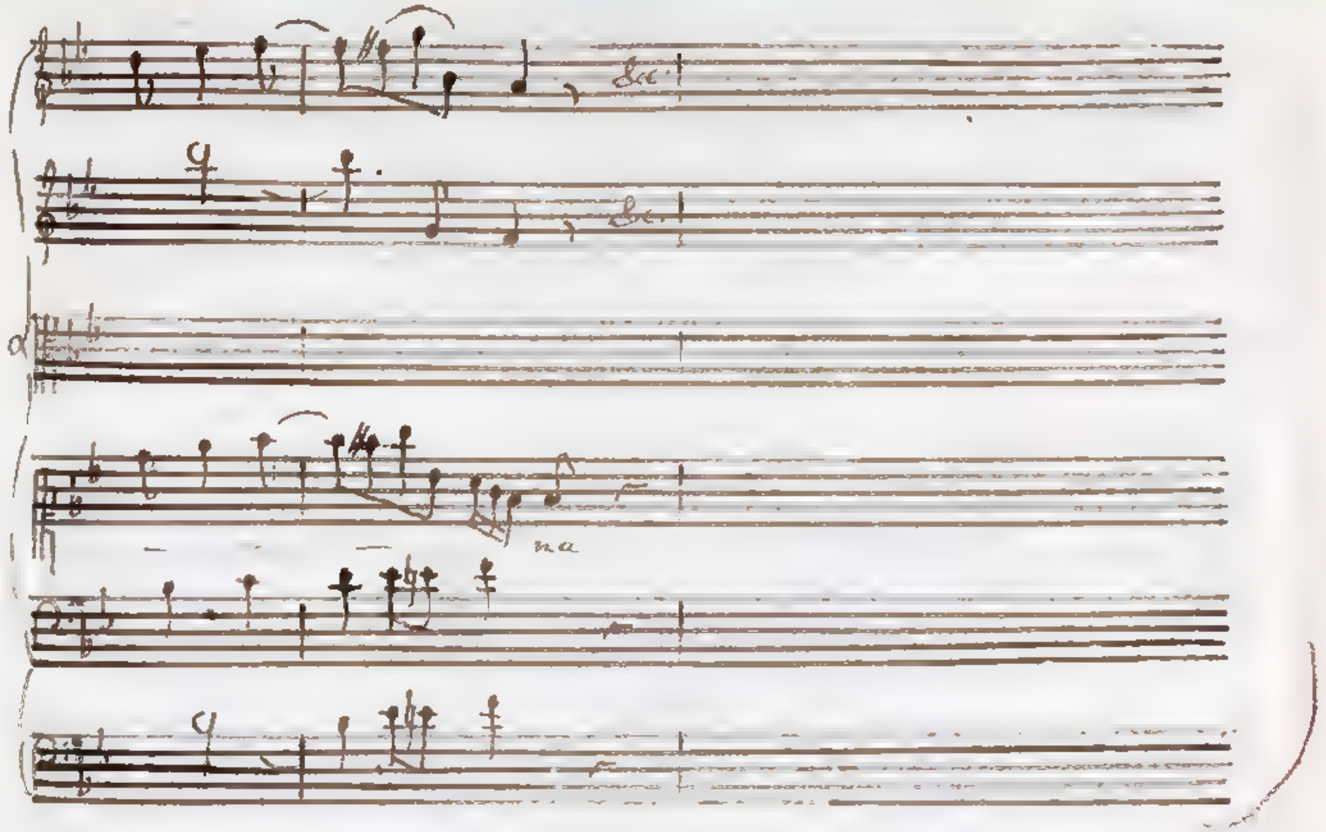


Ottengono lo stesso effetto di esprimere una violenta dolorosa passione la corda aumentata prima, e seconda del Tuono C♭ per Terza maggiore, dalla quali magistralmente si serve la Signora Contessa Agnesi nel seguente quarto esempio preso dalli Aria In questo estremo addio. Cadono esse in tempo cattivo di sprezza: tura, nel quale non battono le parti armoniche.



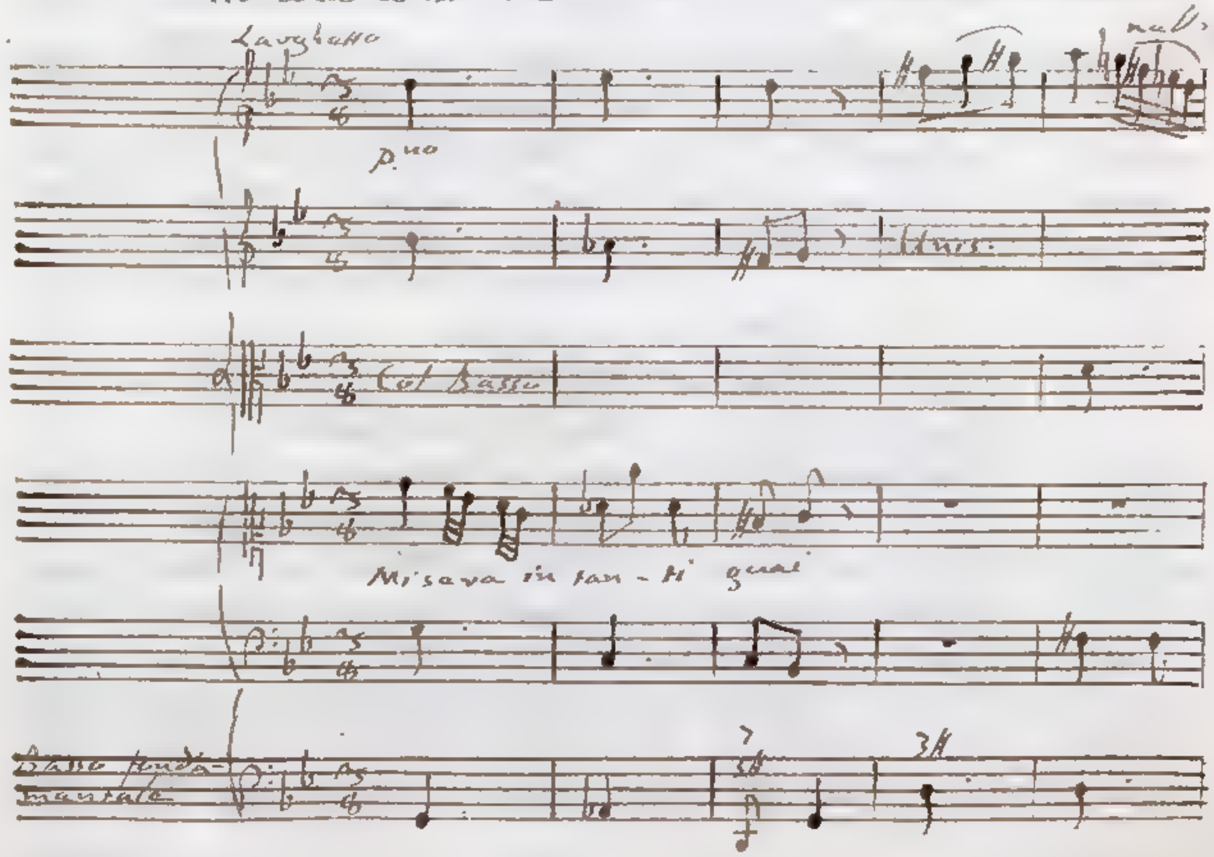
Aggiungo il quinto, ed il sesto esempio tolti in prestanza dall'Aria seconda dalla più volte lodata Cantata dalla Signora Contessa D. Teresa Agnesi Fra vari taciti boschi. Nel quinto esempio si adopra prima in tempo buono la quinta corda naturale del Tuono B♭ per terza maggiore, ed

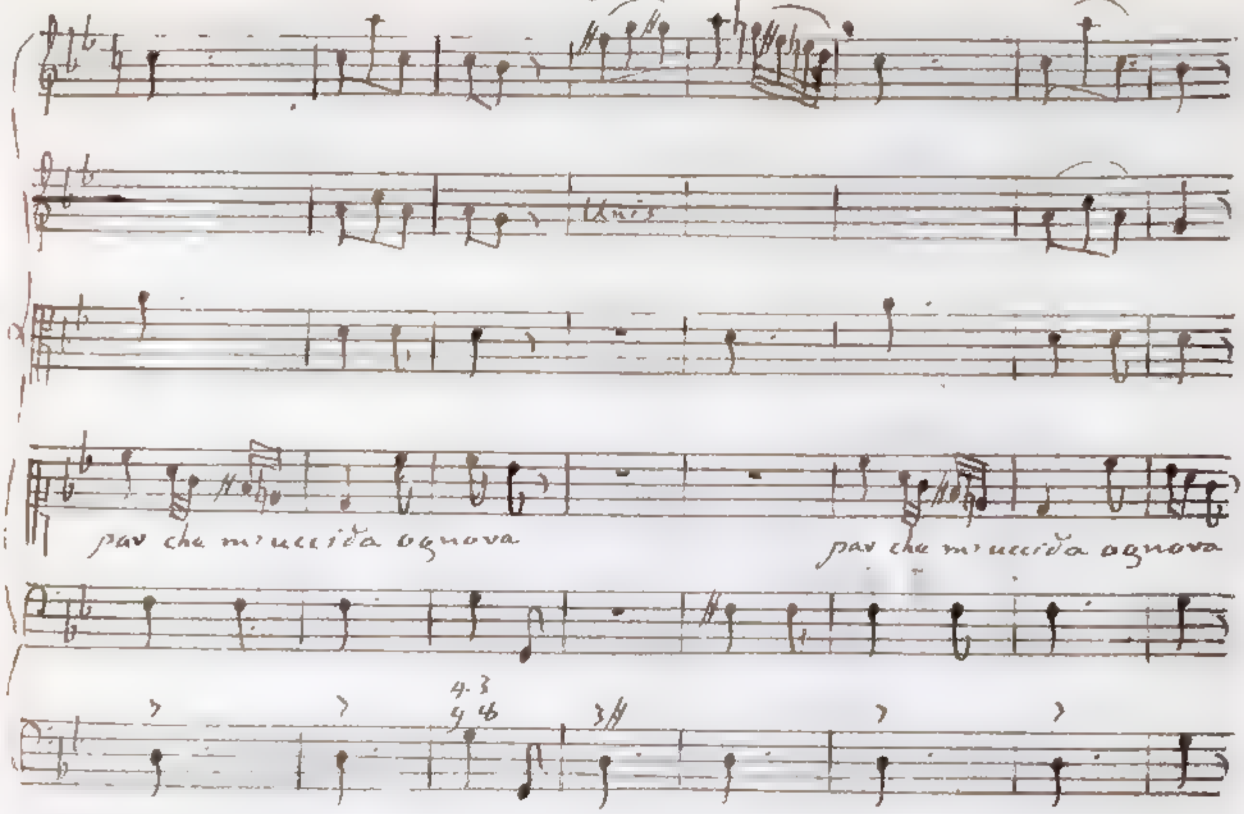




ed indi nel'ultimo tempo cattivo di sparratura la stessa cor: da ma modificata 7#. Il notato accrescimento simbo: leggia perfettamente quello delle tante pene rese ormai trop po numerose, ed atroci. Ah sì fra tante pene lasciatemi morir.

Ad una consimile imitazione servono i violini nell'





nell'esempio sesto, col quale principia la seconda parte dell'Aria mentovata. Osservi chi legge le Battute quarta, e nona contenenti lo stesso passo D# G G#. Alla prima corda naturale G del Tuono per Terza minore, che da essa prende il nome, la quale sta collocata nel secondo tempo di una Battuta di Tripola, succede immediatamente nel terzo tempo della Battuta medesima, cioè à dire in tempo cattivo, la corda prima aumentata G#. Non debbo trascurar l'avvertenza, che durante le suddette Battute quarta, e nona, tacciono il Basso continuo, la Parte cantante, e la Violetta, e suonano i soli Violini unisoni.

Capitolo settimo.

Delle espressioni degli Affetti deboli, e forti mediante l'inegual accordatura dei comuni Stromenti da tasto.

§ 1. Resta da porre in chiaro, qual parte abbiano nell'espressione degli affetti deboli, e forti le alterazioni di alcuni suoni, le quali traggono l'origine dalla inegual accordatura de' comuni Stromenti da tasto, che da me è stata stabilita, ed accuratamente spiegata nel Capitolo quarto. Queste modificazioni si dividono in due classi, cioè à dire di scemamento, e servono agli affetti

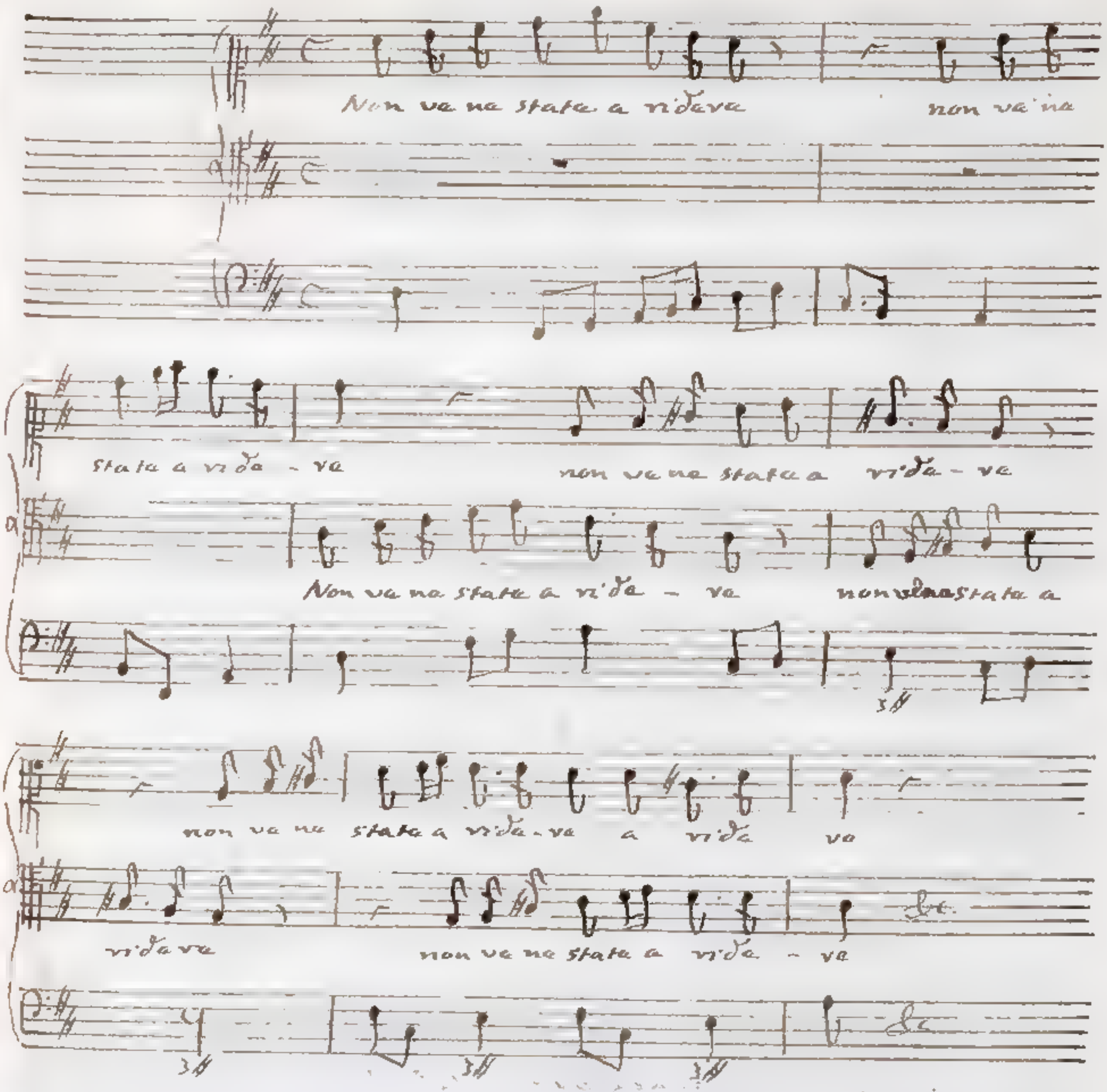
fiacchi

picchi; di aumentazione, e servono agli affetti veementi. Le voci con B molle sono più gravi, e le voci con Diesis sono più acute di quello che succederebbe, se anche ad esse si accomunasse il temperamento delle voci ~~acute~~, che corrispondono ai tasti bianchi. E qui fa mestieri nuovamente distinguere i suoni alterati in due specie. Alcuni si adoprano nella loro conveniente figura, e ritengono il proprio nome: altri cangiato nome, assumono una forestiera comparsa.

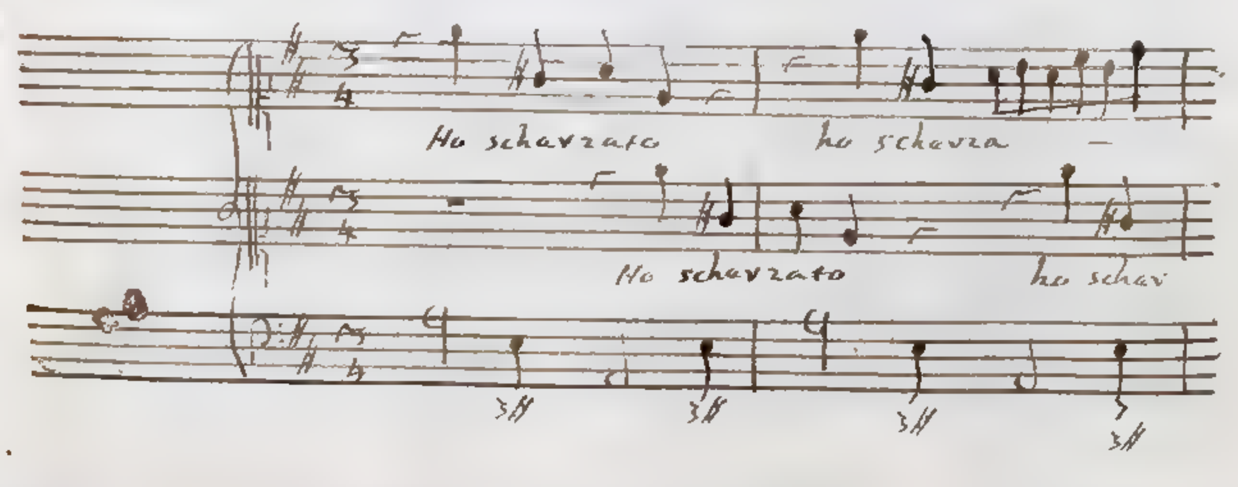
Cominciando dai primi, abbiamo veduto nel citato Capitolo, che fra i cinque tasti neri degli Organi, e dei Gravicembali, si chiamano F#, C#, G#, e due Bb, Eb. Usati così i detti tasti, i tre Diesis si sentono un po crescenti, e i due B molli un poco calanti. Cresce F#, e cala Bb per una quantità equivalente alla duodecima parte del Comma; la aumentazione di C#, e il decremento di Eb ascendono al doppio; e pel triplo è dal dovere più acuta la corda G#. Se un intervallo è tranquillo, i notati accrescimenti lo rendono spiritoso, allegro, un po risentito. Si conta per modo di esempio nel numero dei rapporti tranquilli la Terza maggiore, che ha luogo negli accompagnamenti perfetti di Terza maggiore e Quinta, e ne' suoi derivati. Ho fatto osservare nello allegato Capitolo quarto § ns., che le Terze maggiori D F#, A C# negli accompagnamenti D F# A, A C# E si sentono allegre, e che la Terza maggiore E G# dello accompagnamento E G# B perviene all'orecchio alquanto ardita, e piccante. Si è da me notato altresì, che le proprietà dei mentovati accompagnamenti si comunicano a' que' Tuoni per Terza maggiore, che di essi accompagnamenti sono composti: e quindi compete il carattere di spiritoso al Tuono G, il carattere di allegro al Tuono D, il carattere di allegro un poco sfacciato al Tuono A, tutti e tre per Terza maggiore.

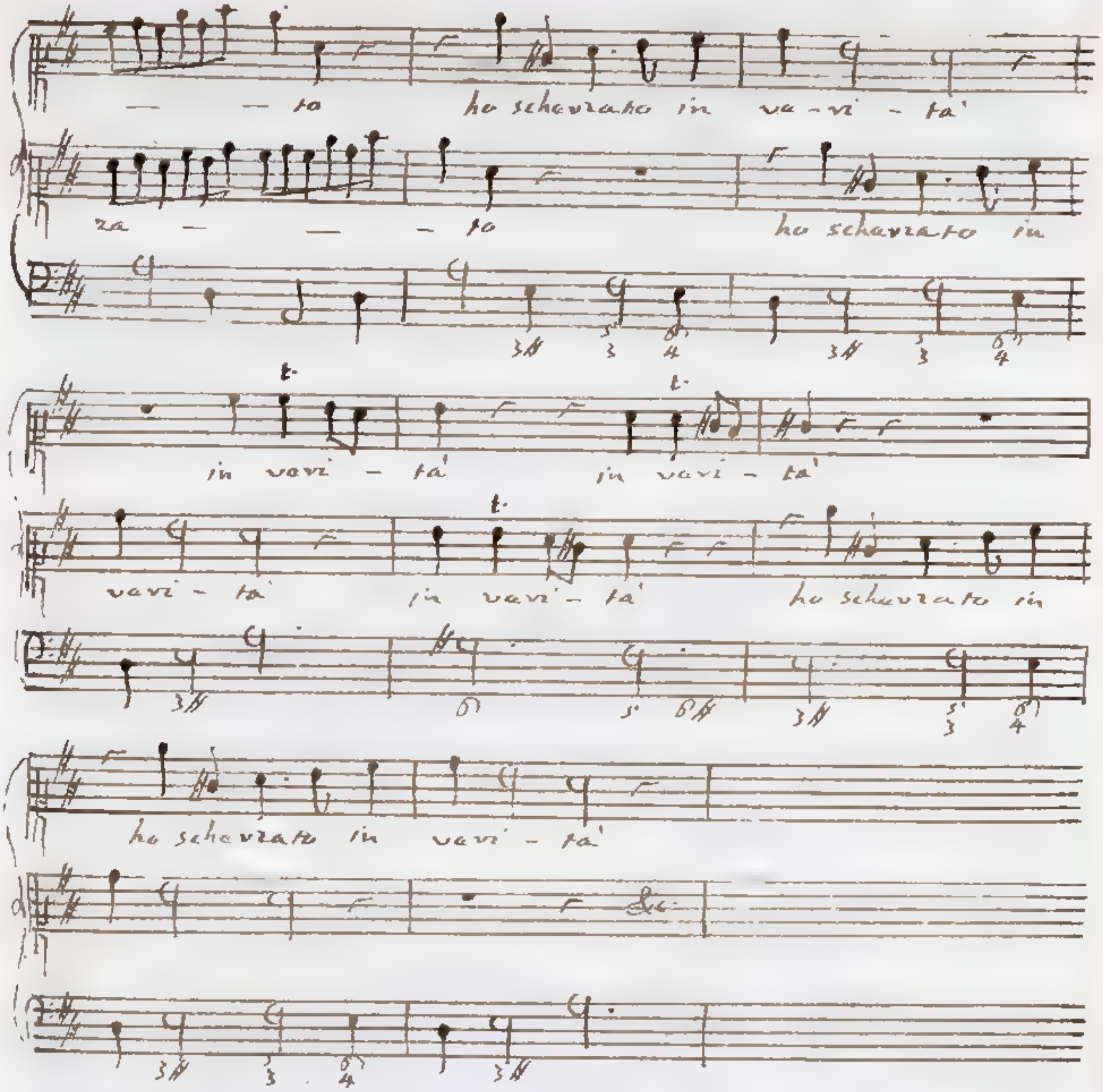
Con ottimo successo adunque Monsignore Steffani volendo imitare la allegria dei pensieri liberi, e sciolti dagli impacci d'amore, si serve del Tuono D per Terza maggiore. Consideri chi legge il seguente esempio, col quale dà principio il lodato Autore al Duetto

Non ve ne state a ridere,
Se sciolti ve ne andate o miei pensieri.



Si adatta perfettamente altresì alle parole Ho scherzato in verità il Tuono A per Terza maggiore; che il detto Monsignore Steffani assegna per fondamento ad un suo pregiato Duetto.



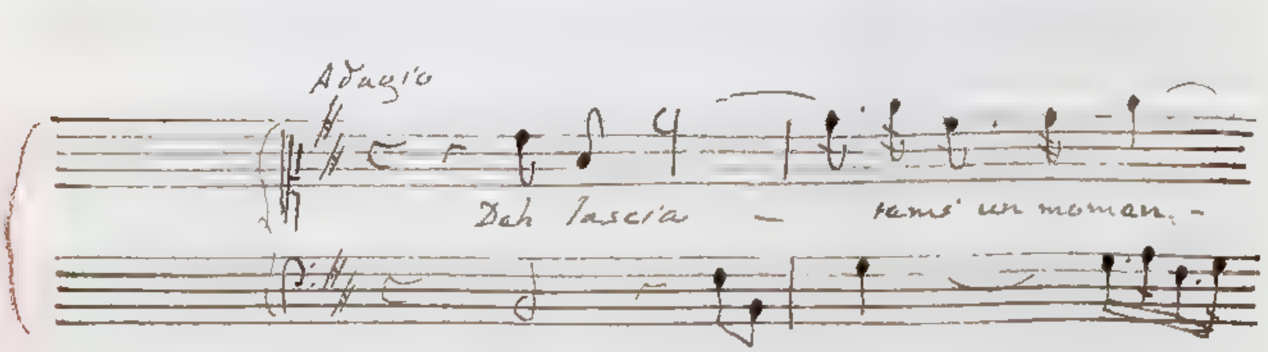


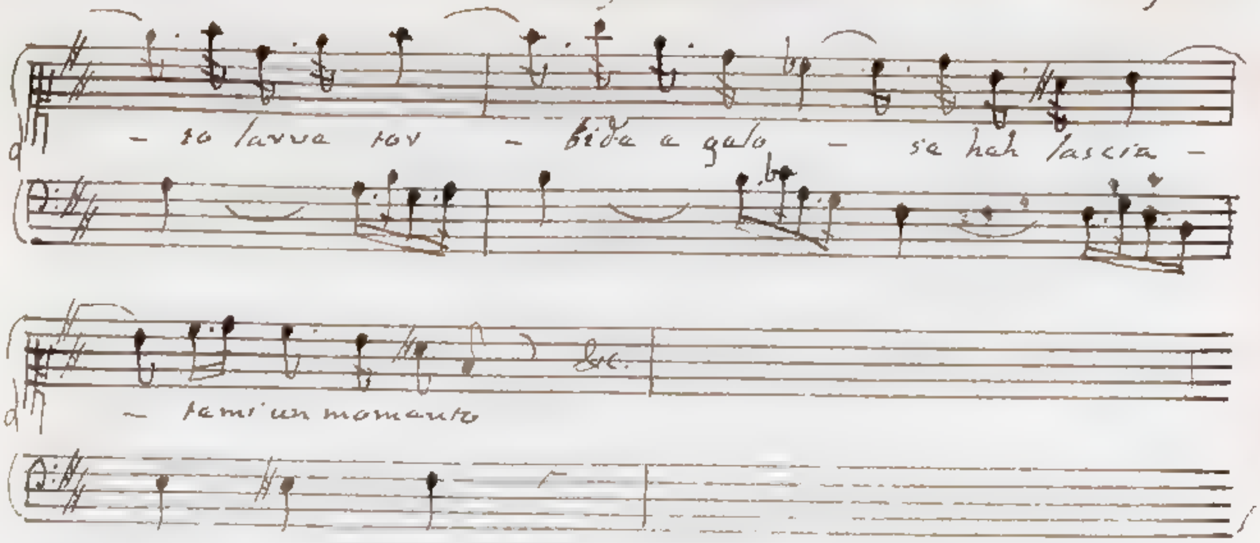
§ 2. Che se un intervallo è molle, i tre suoni crescenti F#, C#, G# minorano in esso una tal qualità: La Terza minore a cagion d'esempio ha il carattere di molle nell'accompagnamento perfetto di Terza minore e Quinta, e ne' suoi derivati. Ora le Terze minori F# A, C# E, G# B negli accompagnamenti F# A C#, C# E G#, G# B D# si sperimentano a grado a grado meno patetiche della diatonica per il motivo delle sopranominate aumentazioni delle loro basi F#, C#, G#. Ho detto (Cap. 6. § 4.), che la Terza maggiore riesce affettuosa nell'accompagnamento perfetto di Terza minore e Quinta, in cui sta collocata al di sopra della Terza minore. I tre suoni adunque F#, C#, G# mitigheranno la mollizie delle Terze maggiori D F#, A C#, e G# negli

accordi

accordi B D F#, F# A C#, C# E G#, e ne' loro derivati. Ecco pertanto la ragione, per cui i Tuoni per Terza minore E, B, F#, C# vanno diventando ordinatamente sempre meno patetici, e più risentiti; conforme ho avvertito (Cap. 4. § 23.), quando trattava della inegualità accordatura degli usuali stromenti da tasto. Si osservi, che nella formazione del Tuono E ci entra il solo accompagnamento, che per brevità chiamerò cromatico, B D F# unito ai due diatonici E G B, A C E. Nella origine del Tuono B hanno luogo i due accompagnamenti B D F#, F# A C# insieme colli accompagnamento diatonico E G B. Il Tuono F# è composto dai tre accordi cromatici B D F#, F# A C#, C# E G#: e finalmente il Tuono C# viene generato dai tre accordi F# A C#, C# E G#, G# B D#. La mollezza gradatamente minore, e la energia gradatamente maggiore de' nominati Tuoni dipende da due elementi, cioè dal numero più grande degli accompagnamenti cromatici, che hanno parte nella loro generazione, e dai Diesis sempre più crescenti, che in essi accompagnamenti si insinuano. Nelli accompagnamento G# B D# si rinviene il suono D#, che si adopra con nome non suo, e che soggiace ad un'aumentazione enarmonica. Di sì fatte alterazioni in riguardo alla imitazione degli affetti deboli, e forti ne parleremo in appresso.

Intanto mi giova riflettere, che i Tuoni per Terza minore E, B, F#, C# riescono sommamente opportuni per esprimere certe affezioni miste di patetico, e di risentito. Dovendo il Signor Benedetto Marcello rappresentare lo stato compassionevole, le inquietudini, e le smanie di un amante geloso, sceglie opportunamente il Tuono B per Terza minore.

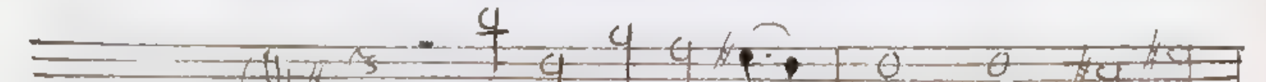


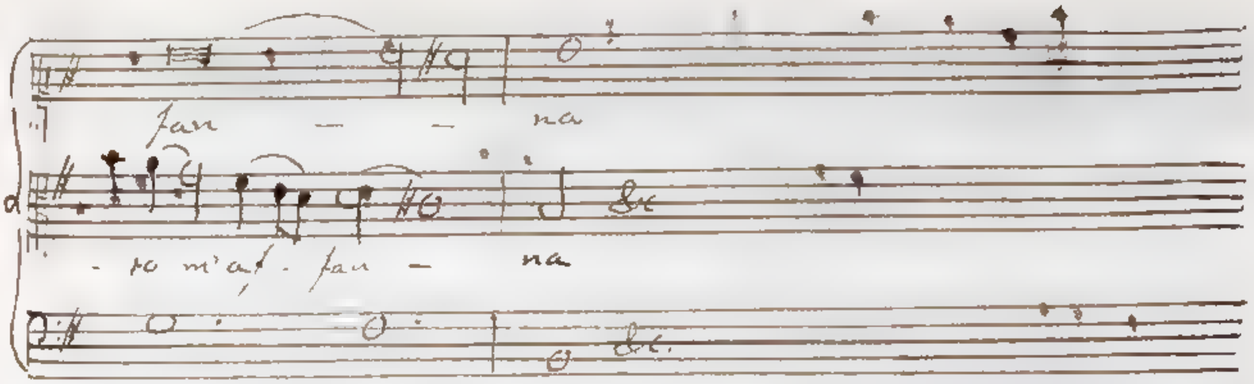


Dello stesso Tuono si vale Monsignore Steffani, per adattarsi al sentimento

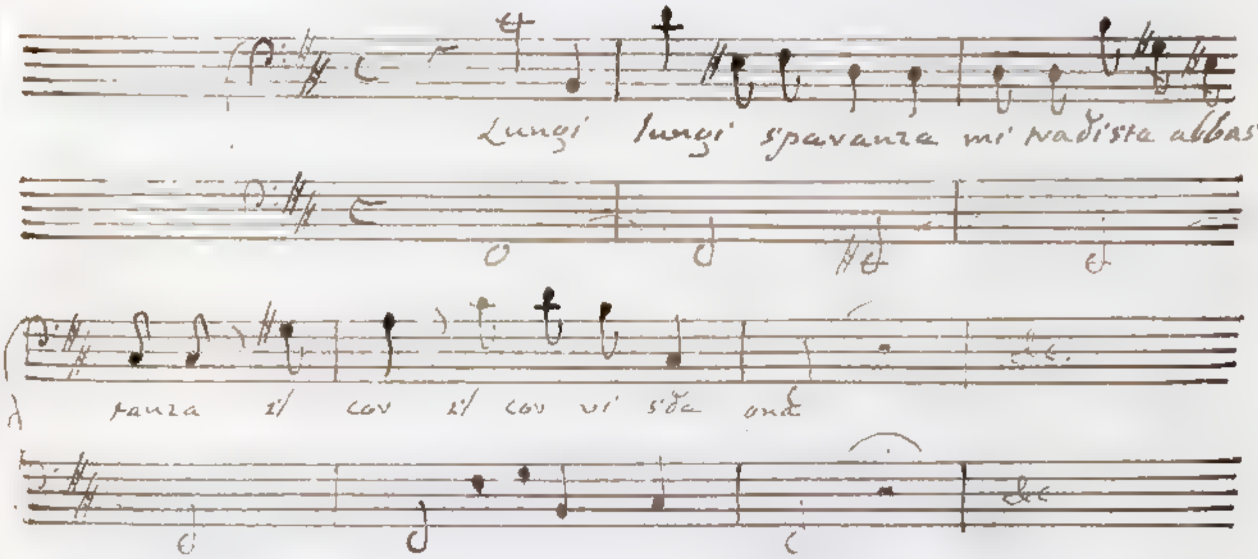
Nulla più mi ricrea, tutto mi affanna:
La lontananza è una crudel tiranna.

è contenuto l'elegante passo che vedo nell'eccellente Duetto Lungi dall'idol mio





La magistrale Cantata Lungi, lungi speranza del Signor Benedetto Marcello mi suggerisce un terzo esempio per meglio dinotare il dolore, e lo sdegno di un Amante in=gannato da Filli; pone in opera il nostro cospicuo Autore il Tuono F# per Terza minore.



§ 3. Resta da dire, che se i tre suoni crescen=ti F#, C#, G# hanno luogo in accordi simili a quelli, che nel Sistema Diatonico sono risentiti, ne accrescono l'energia, e la veemenza. Rischiaro l'espressione generale con un esempio particolare. Abbiamo veduto, che l'accompagna=mento B D F di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore fondato sul=la quarta corda B del Tuono diatonico derivato F sentesi risentito; perchè nel detto Tuono è crescente la quarta corda B base di esso accompagnamento. Si ritrovi la can=tilena nel Tuono A per Terza maggiore, ed in tale circostan=za l'accompagnamento simile al B D F si scoprirà essere G# B D, il quale ha per fondamento la quarta corda G# del Tuono D derivato dal Tuono A per Terza maggiore. Ado=prato in questa figura l'accompagnamento G# B D, lo

sperimenteren.

sperimentiamo più risentito del B D F pel motivo che la base G# di quello è alquanto più acuta in relazione ai suoni superiori B, D, di quello sia la base B di questo in relazione ai suoni superiori D, F.

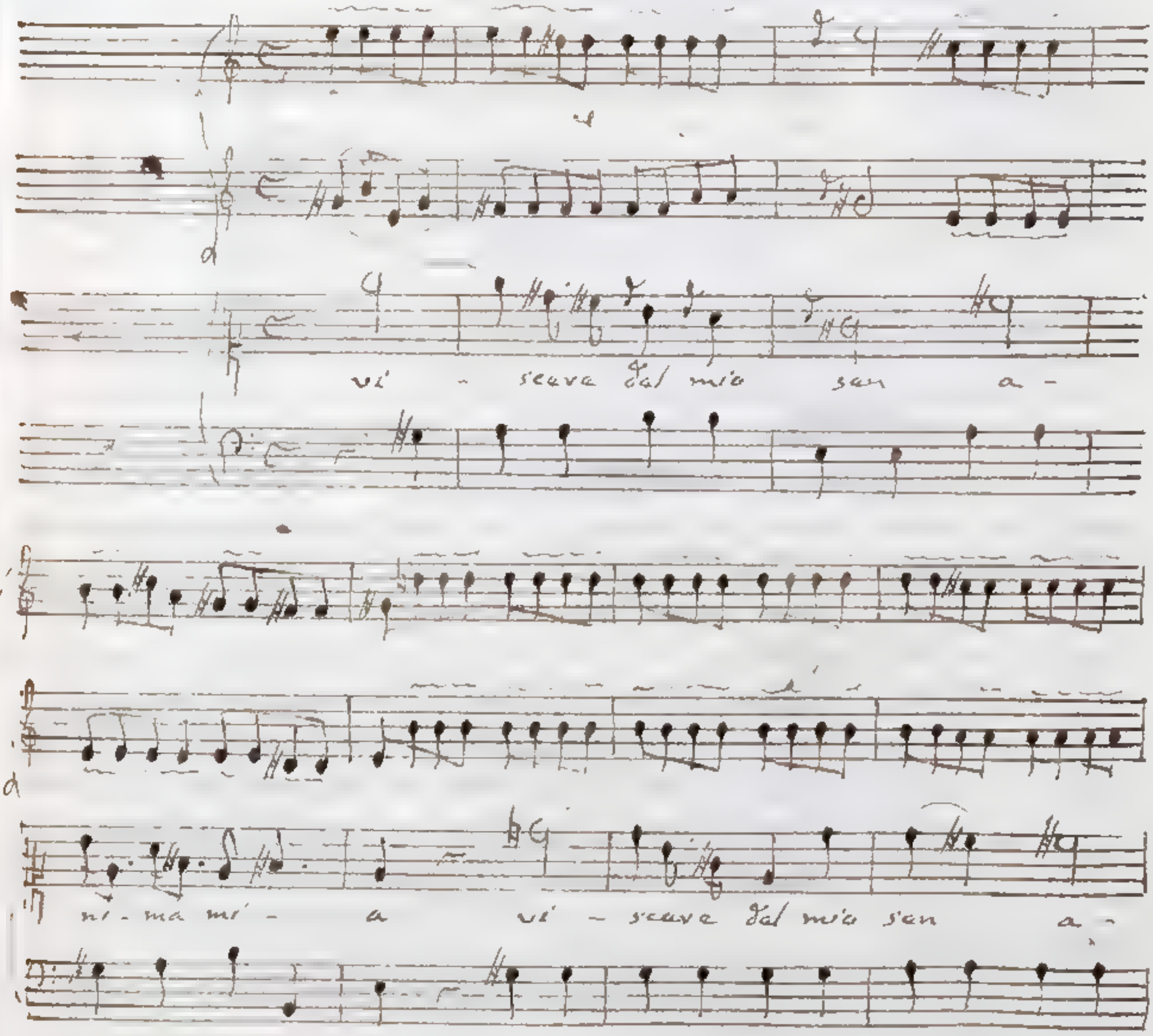
§ 4. Quantunque i suoni F#, C#, G# siano forniti di energia a grado a grado maggiore; possono nondimeno in qualche maniera giovare alla espressione degli affetti deboli, facendo col loro paragone comparire calanti, e conseguentemente molli, e patetici degli altri suoni. Si richiami a memoria quello, che in più luoghi dell'antecedente Capitolo sesto ho detto del confronto di due suoni, ~~de~~ i quali si corrispondono in una proporzione alterata. Nel Paragrafo ottavo di esso Capitolo ho recato per esempio l'accompagnamento B D F di Terza minore e Quinta minore ~~diminuita~~, al quale serve di base la quarta corda del Tuono diatonico derivato F. Benché nel detto accompagnamento sia esatta la corda F, assume non pertanto un carattere alquanto patetico in vigore del contrapposto della quarta corda crescente B. Torno di nuovo a considerare l'accompagnamento G# B D fondato sulla quarta corda G# del Tuono D derivato dal Tuono A per Terza maggiore, il quale è analogo all'accompagnamento B D F. Essendo l'accordatura di G# un poco più alta in riguardo a D nel primo accompagnamento, di quello sia l'accordatura di B in riguardo ad F nell'accompagnamento secondo; ne segue, che il suono D Quinta minore ~~diminuita~~ di G# riesce all'orecchio più molle del suono F Quinta minore ~~diminuita~~ di B. Nel mentovato Paragrafo è stato da me avvertito, che nell'accompagnamento G B D F, spettante ai Tuoni diatonici C, G, D, la Settima minore F, suono calante, fa comparire spiritosa la Terza maggiore B. Aggiungo presentemente, che la Terza maggiore B fa spiccare l'indole patetica della Settima minore F. Toccheremo con mano questa verità, se porremo al confronto i due accordi G B D F, G B♭ D F, nel primo dei quali sentiremo la Settima minore F più molle, che nel secondo; il che trae solamente l'origine dalla Terza maggiore in quello, minore in questo. Ora se in un altro accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, per esempio E G# B D appartenente al

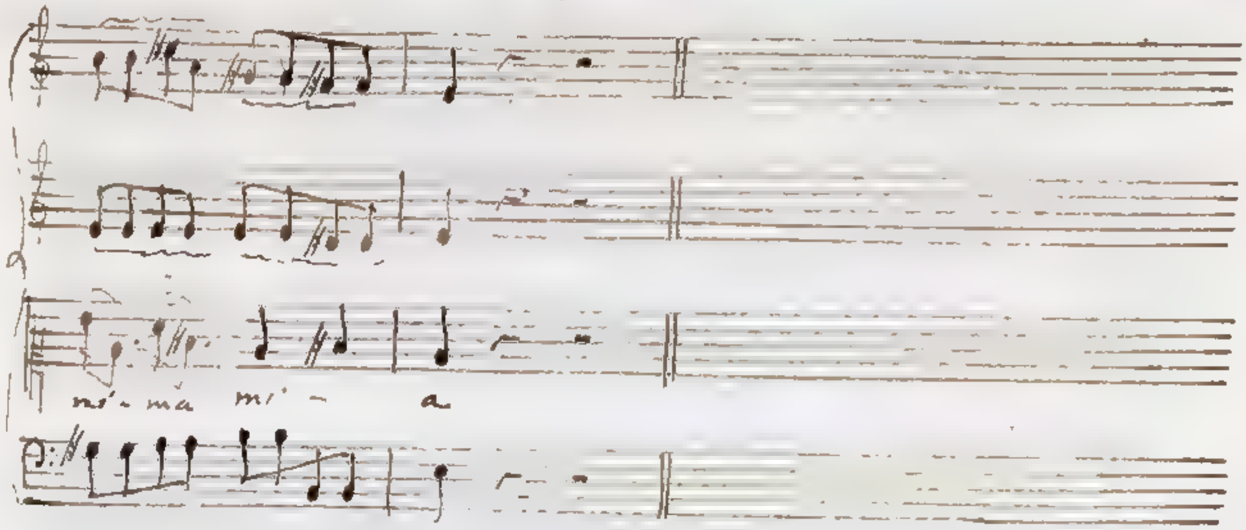
Tuono

Tuono A per Terza maggiore, ed ai suoi due Derivati C, B, la Terza maggiore E G# à cagione del suono superiore G# crescerà più della Terza maggiore G B, come realmente succede, questo più grande accrescimento, otterrà l'effetto di via più ammollire la Settima minore E D.

Nel sottoscritto passo contenuto nella Cantata più volte lodata Tra voi taciti boschi della Signora Co: D. Teresa Agnesi si osservi quella Battuta, che principiando a numerare dalla prima Battuta intera è la quarta. Il suono D Settima minore aggiunta all'accompagnamento E G# B, che quivi, e nella seguente Battuta si adopra, non riesce solamente affettuoso; perchè tale è l'indole della Settima minore; perchè cala un Semituono minore da D#, voce toccata dal secondo Violino nel fine della precedente Battuta terza; ma ancora perchè

si





si paragona e melodiosamente, e armonicamente col suono crescente G#. Il confronto melodico è assai distinto movendosi immediatamente il primo Violino nel principio della quarta Battuta da G# a D. Anche il confronto armonico viene molto chiaramente effettuato dal sensorio; imperciocchè per lo spazio d'una Battuta e mezzo il Basso, ed il primo Violino, col quale in tale incontro il Cantante si trova buona parte all'unisono, toccano le corde G#, D.

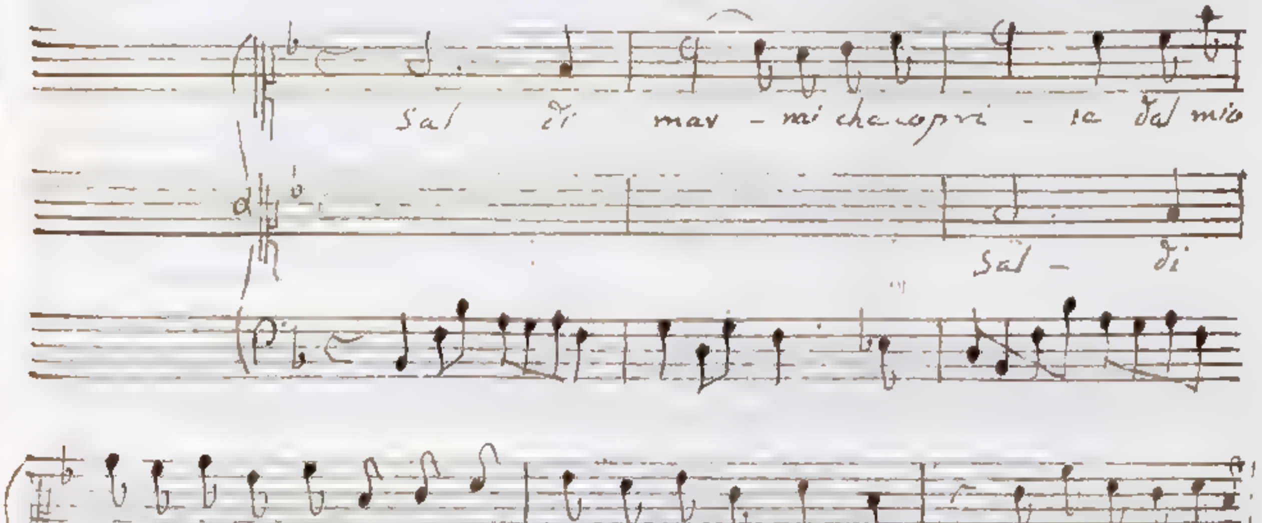
§ 5. Dalla considerazione dei tre Diesis F#, C#, G# mi innoltro a quella dei due B molli Bb, Eb, i quali suonano un poco più grave di quello che succederebbe, se anche essi abbracciassero il Temperamento delle voci, che corrispondono ai tasti bianchi. Riuscendo opportuni gli scemamenti per l'imitazione degli affetti deboli, addiverrà che i nostri B molli introdurranno della serietà nei movimenti di melodia, e negli accordi tranquilli, facendoli ripiegare alquanto verso il patetico; aumenteranno la mollezza, e diminuiranno la veemenza di quelle melodie, ed armonie, che sono dotate di tali caratteri.

Illustro con qualche esempio le tre notate particolarità. Abbiamo veduto (Cap. 4. § 25.), che le Terze maggiori Bb D, Eb G negli accompagnamenti perfetti Bb D F, Eb G Bb si sperimentano più serie, e meno liete di quelle, che hanno luogo negli accompagnamenti per Terza maggiore F A C, C E G, G B D, i quali di soli tasti bianchi sono composti; e che questa proprietà si comunica ai Tuoni per Terza maggiore, nella cui formazione essi accompagnamenti hanno parte. Quindi i Tuoni maggiori F, Bb riescono meno tranquilli del Tuono C: perchè

nella

nella loro origine e entrano accompagnamenti con B molle, cioè B^b D F nel primo, B^b D F; E^b G B^b nel secondo.

Nel principio del Duetto di Monsignore Steffani Saldi marmi, mentre Tilli del morto Amante Tirena si mostra irresoluta ad accettar, se debba piuttosto morire, o condiscendere a nuovo amore. L'apostrofe al sepolcro dell'Amante defunto cagiona nell'animo una impressione seria e patetica, alla quale essendo molto confacente il Tuono B^b per Terza maggiore, viene appunto questo dal celebre Autore prescelto.

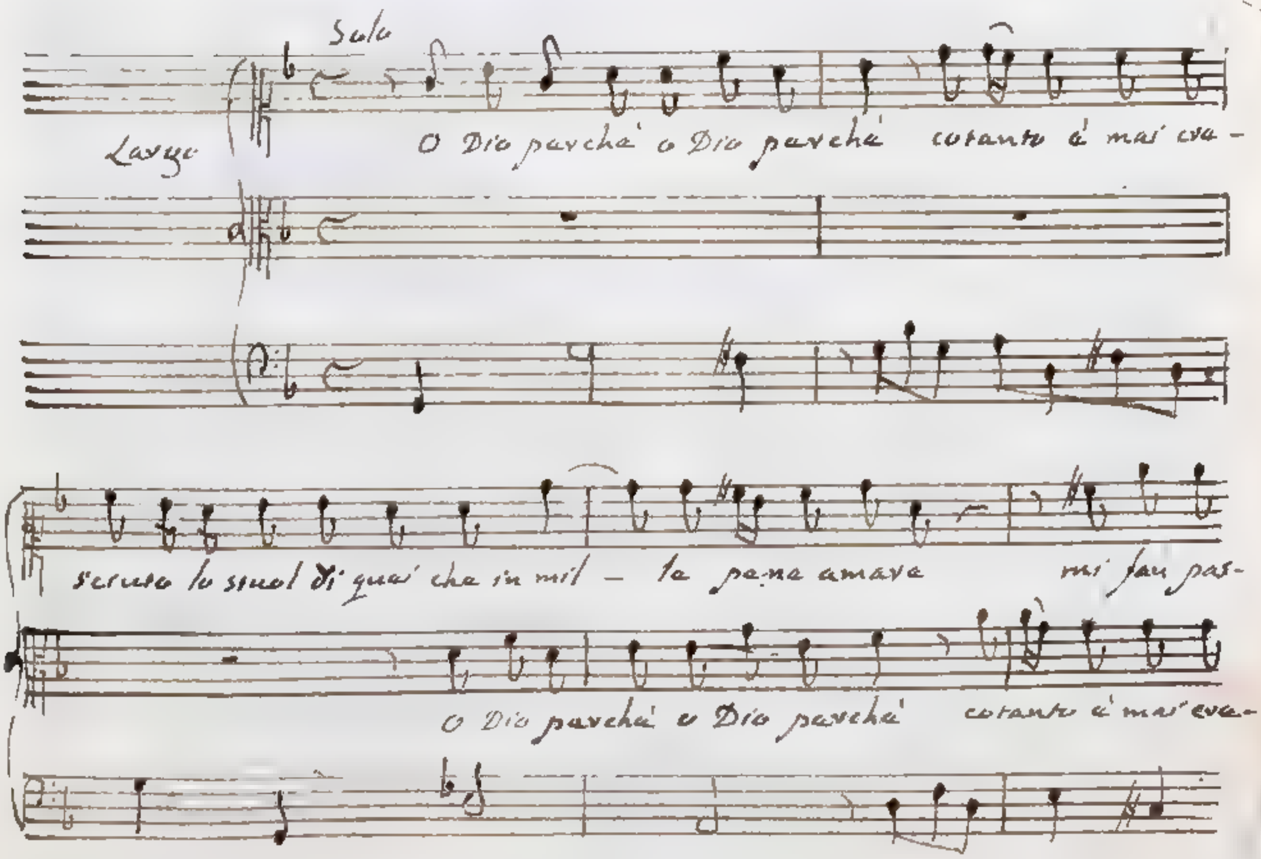


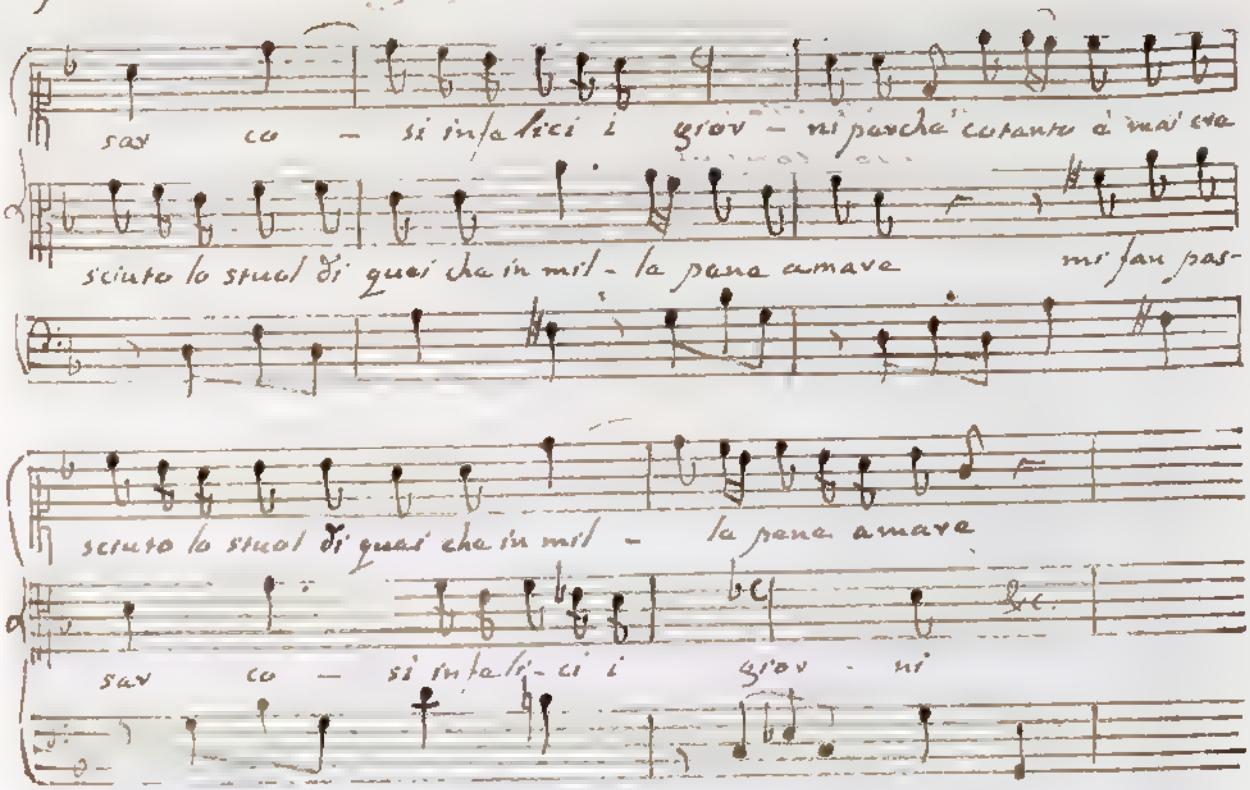
Richiami a memoria chi legge quello, che ho detto (Lib. 4. Cap. 4. § 23.) intorno all'effetto, che producono i B molli nelle Terze minori considerate nelli

accompagnamento

accompagnamento fondamentale di Terza minore, e Quinta. Le vedevano essi più molli di quello, che consta di due tasti bianchi, e fanno sì, che il Tuono G per Terza minore composto dai tre accompagnamenti C E♭ G, G B♭ D, D F A si senta alquanto più patetico del Tuono D parimente per Terza minore, che è formato dai tre accompagnamenti G B♭ D, D F A, A C E; e che questo comparisca alquanto più patetico del Tuono A, nella generazione del quale hanno posto i tre accompagnamenti D F A, A C E, E G B senza alterazione alcuna di B molle, o di Diesis.

Per esprimere il Signor Benedetto Marcello gli affettuosi, ed umili lamenti del Santo Re Davidde, si vale del Tuono G per Terza minore. Chi trasportasse il passo, ch'io reco, col quale principia il Salmo terzo, un Semituono maggiore all'ingiù nel Tuono F# per Terza minore, incontrerebbe l'inconveniente di mascolare del risentimento in una composizione, che unicamente ha da spirare rassegnazione, e umiltà.





Discendo alla terza particolarità di sopra annunziata, cioè che i B molli accrescano della mollezza insieme colla energia di alcuni passi di melodia, ed accompagnamenti. Collo accordo più volte rammemorato B D F di Terza minore, e Quinta ~~diminuita~~ minore pongo al confronto l'analogo A C E♭, e li suppongo tutti e due fondati sulla quarta corda crescente B, A dei Tuoni F, E♭ derivati, quello dal Tuono C, questo dal Tuono B♭ per Terza maggiore. Le basi risentite B, A ammettono nell'uno, e nell'altro la stessa accordatura comune a tutti i tasti bianchi. Non così le Quinte ~~diminuite~~ minori F, E♭, la seconda delle quali è un po più grave relativamente alla base A di quello sia la prima F in relazione alla base B. Il notato scemamento della voce E♭ introduce qualche mollezza nell'accompagnamento risentito A C E♭; che si suppone fondato sulla quarta corda A del Tuono E♭ derivato dal Tuono B♭ per Terza maggiore.

§ 8. Siccome i tre Diesis F♯, C♯, G♯ possono indirettamente servire alla imitazione delle fiacche passioni, facendo coi loro accrescimenti cadere al senso calanti degli altri suoni, nei quali perciò il carattere patetico o si introduce, o si aumenta; così al contrario i due B molli B♭, E♭ sono atti a coadiuvare alla espressione dei forti affetti, operando in guisa coi loro scemamenti, che giudicandosi cre-

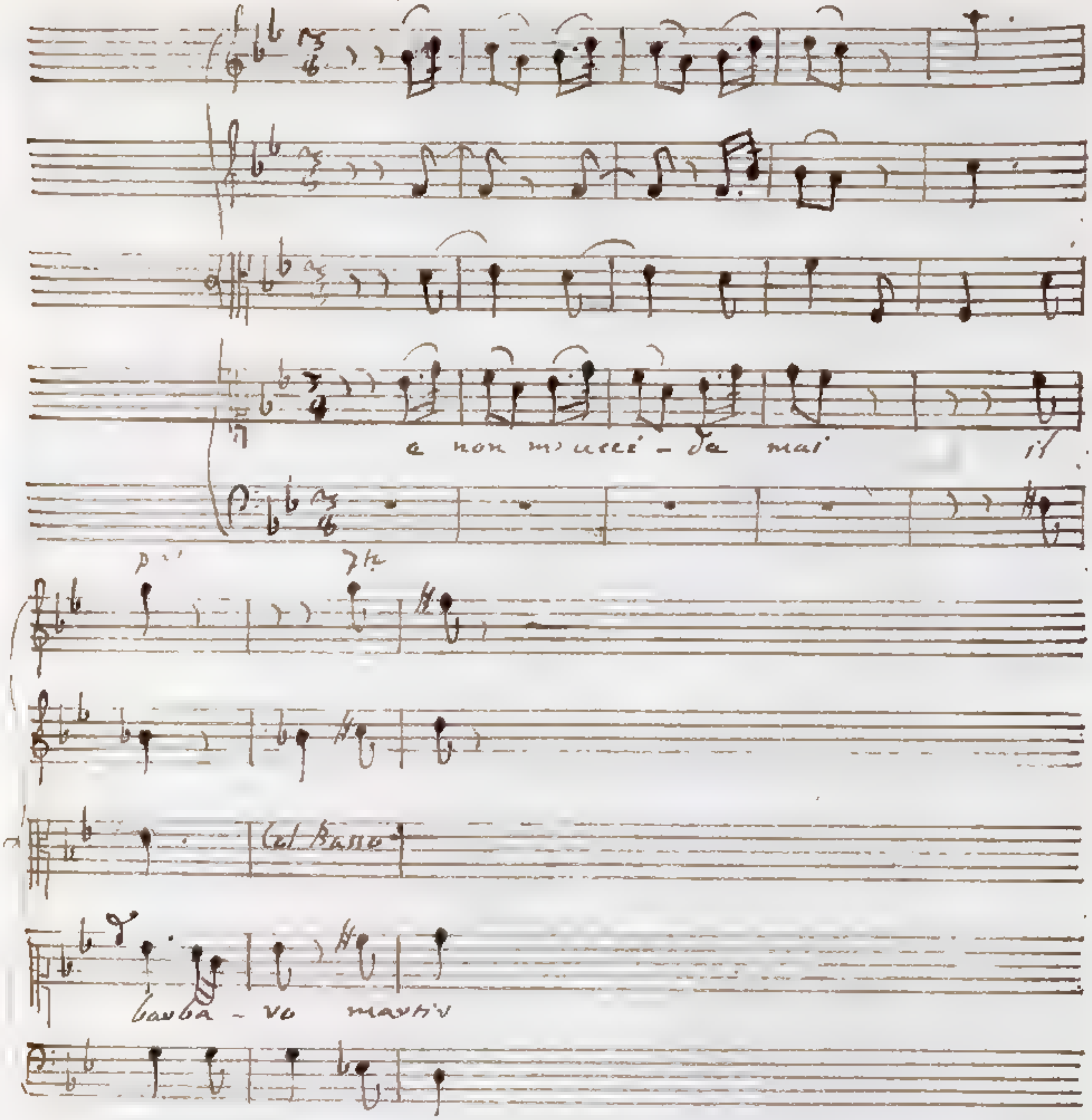
scenti

scenti dagli altri suoni, o facciano acquisto, o pure in essi si avvalori la ondata di veemenza. Prendasi a considerare il movimento di melodia B♭ C♯ di Seconda superflua all'insù; il quale si trasferisce dalla terza corda naturale B♭ alla quarta artificiale C♯ del Tuono G per Terza minore, ed altresì la relazione armonica di Sesta superflua E♭ C♯ formata dalle due corde, sesta naturale E♭, undecima artificiale C♯ del nominato Tuono. Quando anche la corda terza B♭, sesta E♭ accettassero la partecipazione dai tasti bianchi, farebbero nulladimeno spiccare l'energia della corda artificiale quarta, o undecima C♯; perchè la corda terza, e sesta ~~del Tuono per~~ nel Modo per Terza minore sono patetiche, ed altresì i due intervalli B♭ C♯, E♭ C♯. Ma essendo B♭, E♭ un poco più gravi di quello che richiede il nominato Temperamento; si scopre evidentemente, che ancora per questo titolo comparirà maggiormente la veemenza della voce C♯.

Ho scelto a bello studio il passo di melodia B♭ C♯, ed il rapporto armonico E♭ C♯; perchè vengono posti in uso dalla Signora Contessa Agnesi nel seguente esempio tolto in prestanza dalla seconda parte dell'ultima Aria della bellissima Cantata a Voce sola con Istromenti <u>Tra voi taciti Boschi</u>. Acciocchè si capisca meglio il senso, scrivo qui sotto i versi della menzionata seconda parte

Misero in tanti guai
Par che mi uccida ognora,
E non mi uccida mai
Il barbaro martir.

Gitti l'occhio chi legge sulla settima battuta, e vedrà ottimamente simboleggiata la barbarie del martire colla corda aumentata quarta, ossia undecima C♯ del Tuono G per Terza minore. Danno maggior vigore ad essa corda artificiale le due corde naturali attaccate dal B molle, cioè la terza B♭, che immediatamente la precede, e la sesta E♭, colla quale la detta corda undecima C♯ forma Sesta superflua ....



§ 7. Tutto quello, che ho detto degli effetti, che producono relativamente alla imitazione delle passioni gagliarde, e piacevoli le piccole alterazioni dei Diesis, e dei B molli realmente tali, si può colla debita proporzione applicare alle alterazioni molto maggiori dei Diesis, e dei B molli, i quali ci compariscono innanzi sotto aspetto non suo, e propriamente parlando sono Semituoni maggiori presi all'insù, e all'ingiù, che si adoprano in figura di Diesis, e di B molli. Si sentono i veri Diesis più acuti, ed i veri B molli più gravi di quello che richiederebbe il Temperamento, che nei comuni Stromenti si adatta al Sistema Diatonico, al-

mano

meno per un duodecimo, al più per tre duodecimi; o sia per un quarto di Comma. Le modificazioni dei supposti Diesis, e B molli, di cui parliamo, riescono assai più notabili. Cala Ab per tre quarti, o per nove duodecimi di Comma. L'accrescimento di D#, e la minorazione di Db ascendono a dieci duodecimi di Comma. Seguono prima A#, Gb crescente quello, e calante questo per undici duodecimi di Comma, ed indi E#, B#; Cb, Fb, fra i quali i due Diesis sono aumentati, e i due B molli diminuiti per un intero Comma. Viene chiusa la serie dai tre Diesis duplicati F##, C##, G##, i quali si sperimentano più acuti del dovere per otto settime parti del Comma, qualora si pongano al confronto coi suoni corrispondenti della Partecipazione accettata dalle voci Diatoniche negli usuali Stromenti.

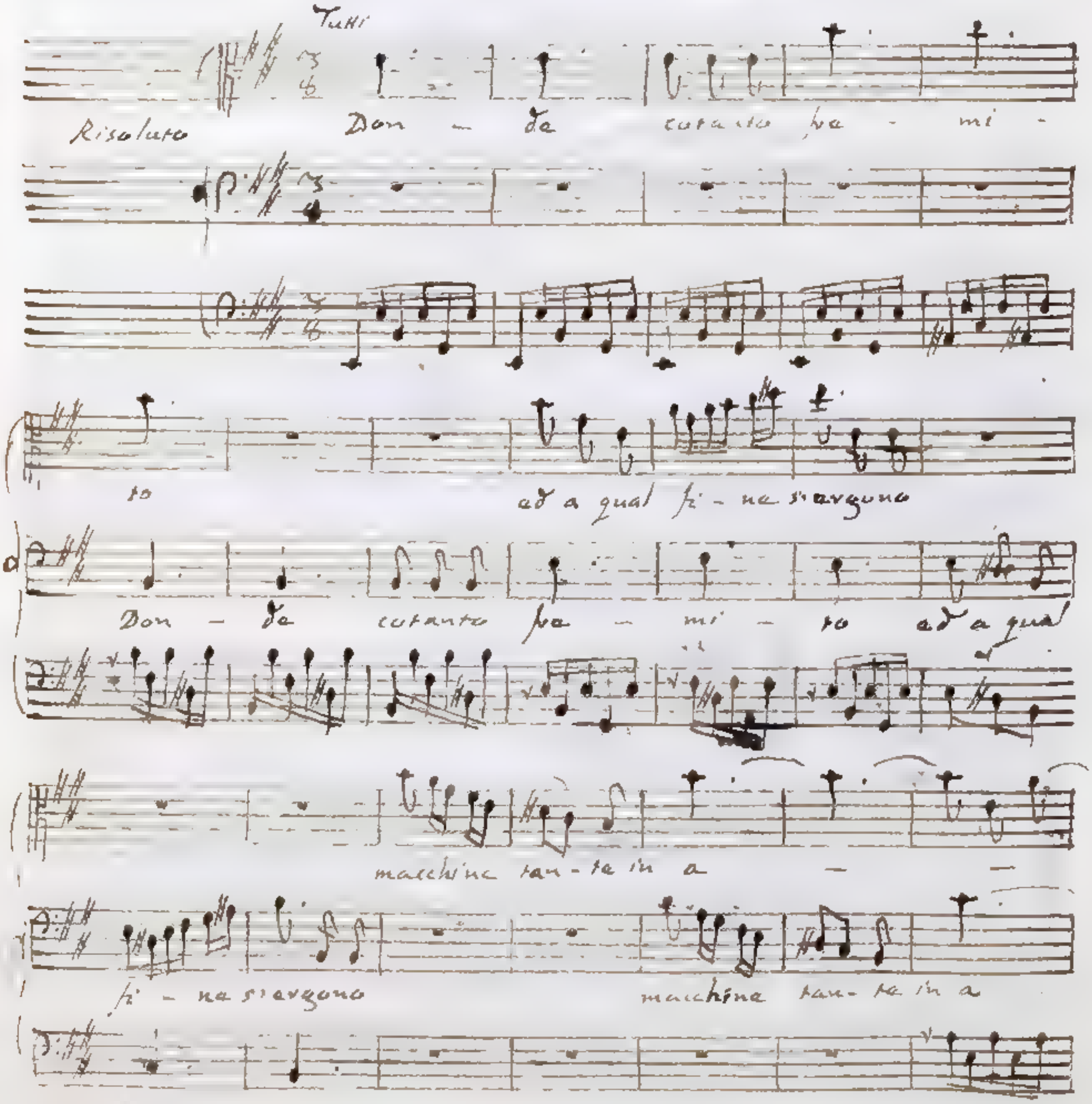
§ 4. Cominciando dai sette Diesis, quattro semplici D#, A#, E#, B#, e tre duplicati F##, C##, G##, dico che un intervallo di indole lieta diviene per opera loro piccante, e risentito, ed in molti incontri iracondo, e di acrimonia ripieno. Si ode per esempio piccante, e risentita la Quinta G# D#. Più dispettoso è il carattere delle Terze chiamate comunemente maggiori B D#, F# A#, C# E#, G# B# aventi luogo negli accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta B D# F#, F# A# C#, C# E# G#, G# B# D#; e ne' loro derivati. Quindi ho asserito (Cap. 4. § 27.), che i Tuoni volgarmente denominati per Terza maggiore E, B, F#, C# sono a grado a grado sempre più atti alla imitazione dei più violenti moti degli animi; perchè vi entrano, nella formazione del Tuono E l'accompagnamento B D# F#, nella formazione del Tuono B i due accompagnamenti B D# F#, F# A# C#, in quella del Tuono F# i tre accompagnamenti B D# F#, F# A# C#, C# E# G#, ed altrettanti F# A# C#, C# E# G#, G# B# D# in quella del Tuono C#, nell'ultimo accompagnamento del quale ha parimente luogo la Quinta crescente, e risentita G# D#. I nostri quattro accompagnamenti, che rigorosamente parlando dovrebbero appellarsi di Terza semisuperflua e Quinta, rendono partecipi della loro natura anche quei Tuoni per Terza minore, che artificialmente li pongono in opera. Gli accompagnamenti B D# F#, F# A# C#, C# E# G#,

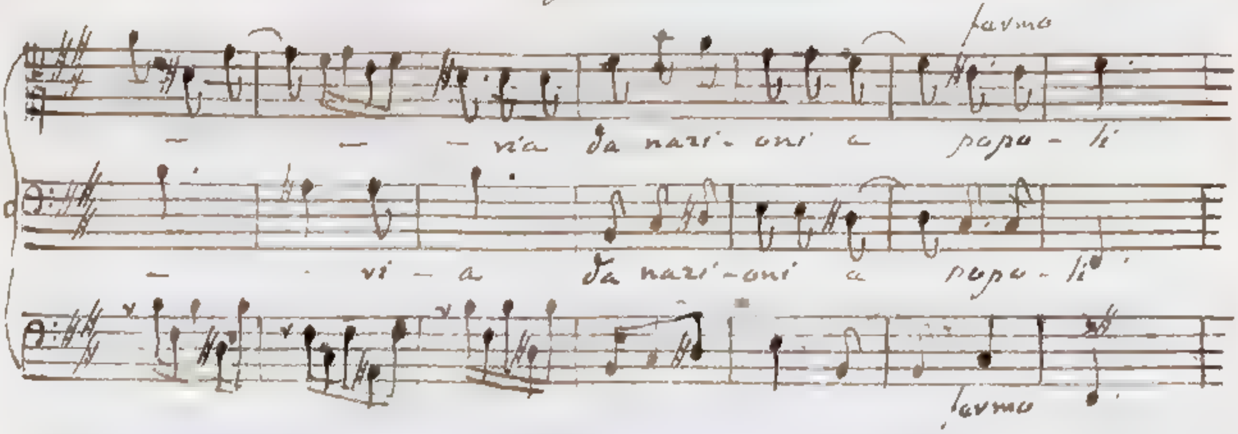
G# B# D#

G# B# D# compariscono ordinariamente alla quinta corda dei Tuoni per Terza minore E, B; F#, C#, fatto uso della settima corda artificiale; e alla quarta corda dei Tuoni per Terza minore F#, C#, G#, D#, fatto uso della sesta corda artificiale. . . . .

Volendo il Signor Benedetto Marcello far scelta di un Tuono adattato al secondo Salmo Quare fremuerunt gentes, si vale del Tuono E per Terza maggiore. Nel primo versetto, di cui metto sotto gli occhi di chi legge il principio, si tratta di tumulti, e di congiura macchinata dalle nazioni, e dai popoli contro l'Altissimo, e contro il suo Cristo. Un sì fatto enorme attentato richiede maniera la più violente: e perciò corrispondendo al Tuono E

Dua

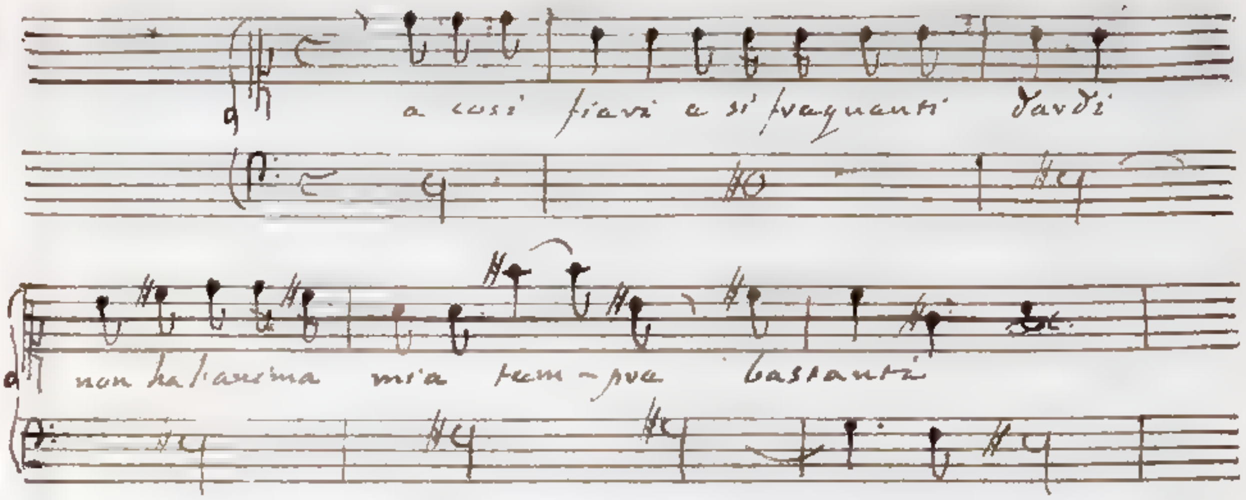




due Tuoni simili subordinati, A di natura più mite, siccome quello ch'è composto da tre accompagnamenti perfetti, che sono realmente per Terza maggiore; B di natura più fiera, siccome quello, nella cui formazione hanno luogo due accompagnamenti fondamentali per Terza semisuperflua; il Signor Marcello schivar nel detto versetto la modulazione al Tuono A, si serve frequentemente della modulazione al Tuono B, ed anzi nel fine dello esempio da me recato si trasferisce al Tuono F#, ch'è interamente per Terza semisuperflua, il quale si conta fra i subordinati del Tuono B. Al solo Tuono per Terza minore C#, che ha comune la scala col Tuono E per Terza maggiore, passa il cospicuo Autore nel proseguimento del nostro versetto, del quale Tuono C# oltre la seconda corda naturale D#, fa pariimente sentire le corde artifiziali sesta, e settima A#, B#. Tutti questi tre suoni sono attissimi alla espressione delle sfrenate passioni nel nominato versetto indicate.

Nel secondo esempio trascritto dal Recitativo della Cantata Il so begli occhi amati del Signor Benedetto Marcello si veggono posti in opera in grazia delle parole e così fieri, e sì frequenti dardi gli accompagnamenti artifiziali D# F#-B; G# C# E# derivati dai fondamentali B D# F# di Terza semisuperflua e Quinta, C# E# G# B di Terza semisuperflua Quinta e Settima minore. I detti fondamentali accompagnamenti, ai quali servono di base le corde quarta B, quinta C# del Tuono F# per Terza minore, appartengono artifizialmente insieme co loro derivati al nominato Tuono, avendo in essi luogo le corde artifiziali sesta, e settima D#, E#, che dal

celebre



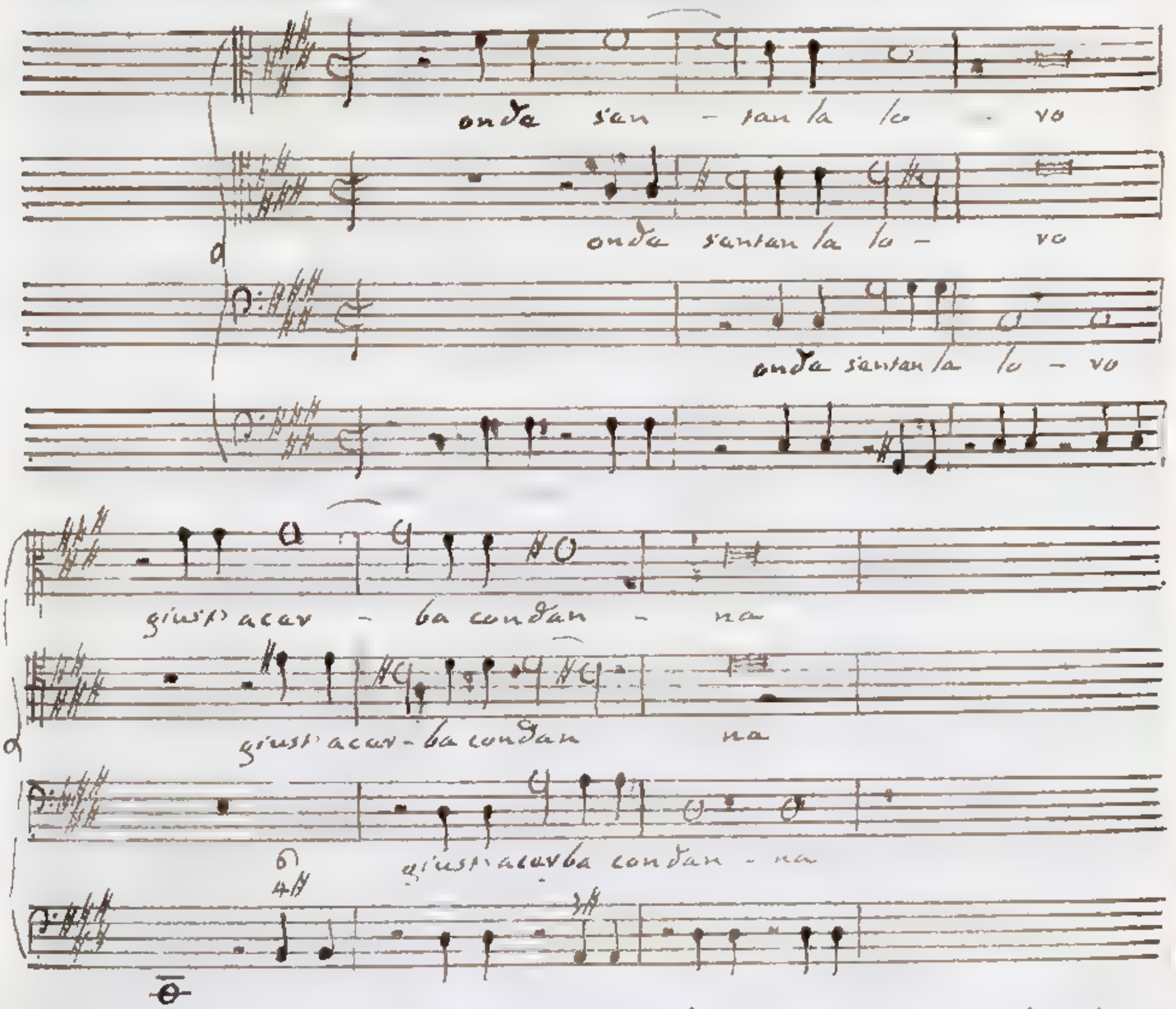
celebre Autore sono state collocate nel Basso continuo.

§ 9. I Diesis, di cui parliamo, introducono del risentito in que' rapporti, che di sua natura servono agli affetti deboli, i quali rapporti perciò si rivestono di un carattere misto, grandemente adattato a certe passioni, che partecipano del forte, e del fiacco. Tali sono le Terze appellate usualmente minori, ma che propriamente parlando meritano il titolo di semidiminuite D# F#, A# C#, E# G#, qualora si considerino negli accompagnamenti fondamentali di Terza semidiminuita e Quinta D# F# A#, A# C# E#, E# G# B#, e nei loro derivati; ed altresì le Terze semisuperflue F# A#, C# E#, G# B#, che nei detti accompagnamenti fondamentali stanno al di sopra della Terza semidiminuita. I nostri accompagnamenti comunicano l'indole loro ai Tuoni, che se ne vagliono, e spezialmente a quelli chiamati per Terza minore, nella formazione de' quali hanno luogo; che dal Lettore si possono qui sotto osservare disposti in serie; G#, D#, A#, E#, B#.

Lo spavento, e l'orrore si contano nel numero di quelle affezioni miste da noi testè nominate. Per imitare adunque lo spavento, e l'orrore, che proveranno le Nazioni nemiche al Popolo eletto, quando comparendo avanti al tribunale tremendo di Dio, sentiranno la loro giusta acerbissima condanna; si trasferisce colla modulazione il Signor Marcello nel Salmo nono al Tuono D# per Terza minore. Qualche diversità di

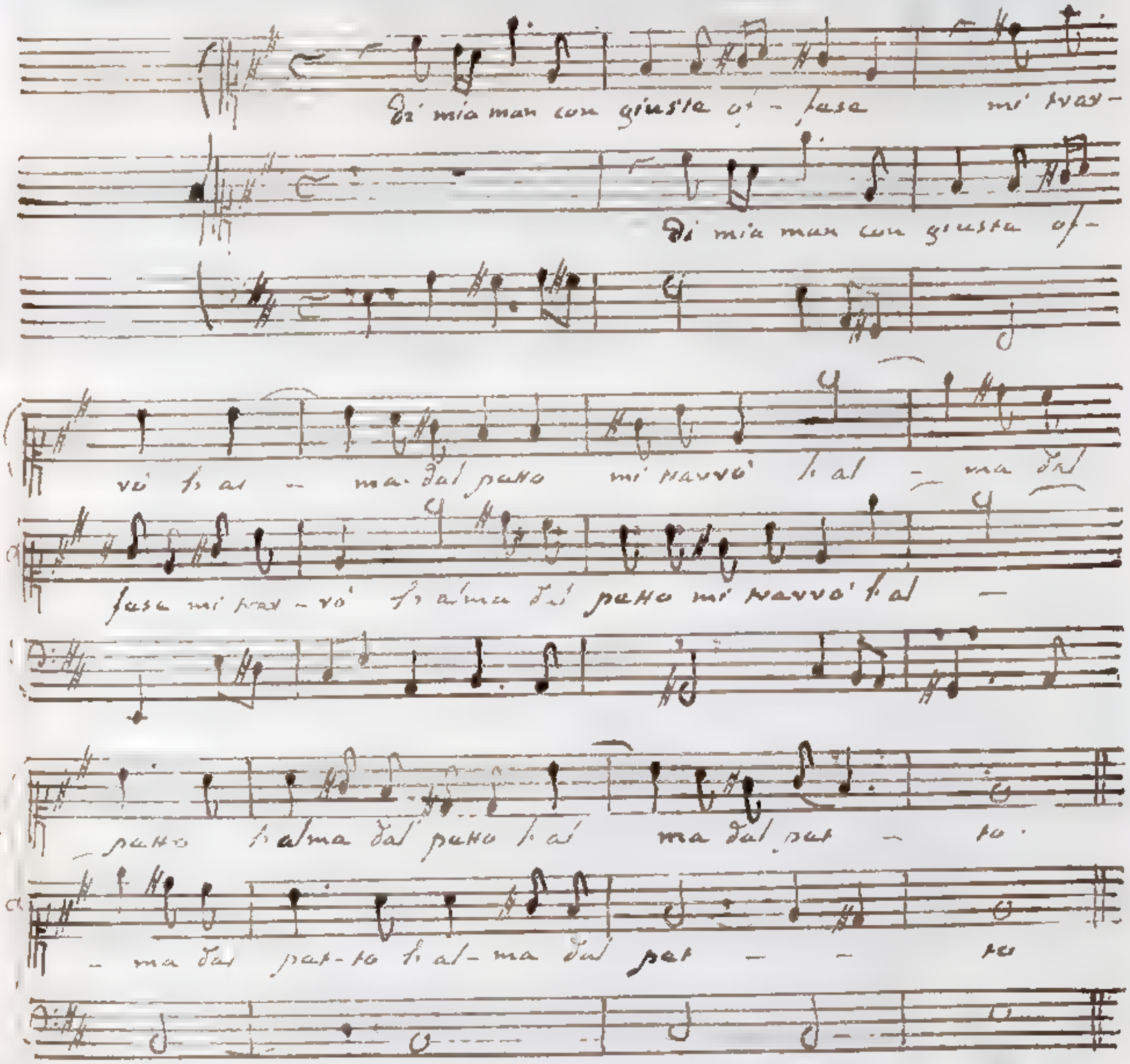
scrittura

scrittura, di cui mi servo nel trascrivere il passo, non turba niente la melodia, e la armonia usate dallo Scrittore nobilissimo, ed anzi la mette in vista molto più chiara.



Si vegga. Se qualcuno dei nostri Diesis ha luogo in quegli intervalli, che sono di indole veemente, accresce in essi una tal qualità. Si contenti il Lettore, ch'io rechi due esempj uno di armonia, l'altro di melodia presi in prestanza dallo elegantissimo Duetto di Monsignore Steffani Deh ch'io faccia altrui palese. Nella terza Battuta del primo esempio, per esprimere la violenta risoluzione indicata dalle parole mi trarrà l'alma dal petto, si pone in opera l'accompagnamento F# A D# di Terza minore, e Sesta maggiore derivato dal fondamentale D# F# A di Terza minore e Quinta ~~diminuita~~ minore, a cui serve di base la quarta corda D# del Tuono A, dipendente dal Tuono E per Terza maggiore, col quale ha comune la Scala.

Il detto Tuono A, e l'accompagnamento D# 7# A, co' suoi
derivati

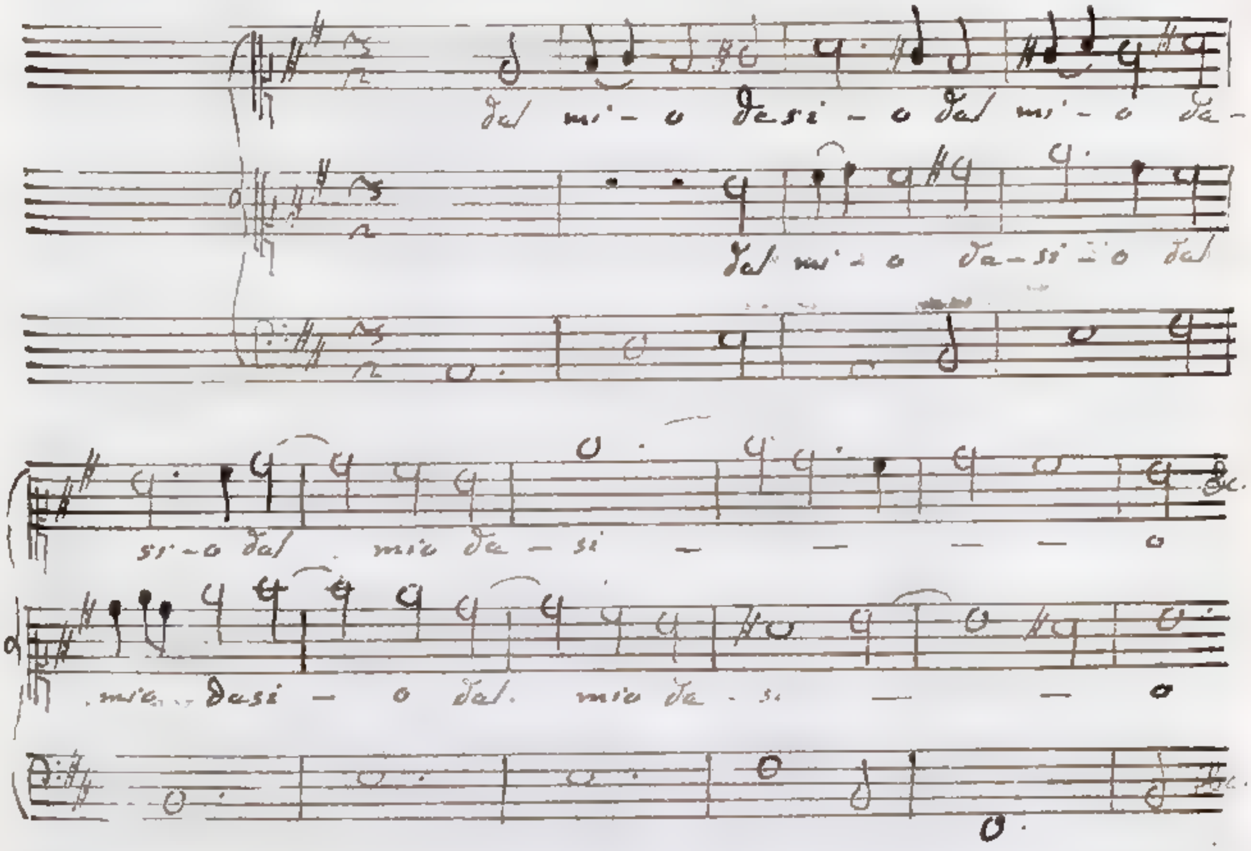


derivati sono analoghi, quello al Tuono diatonico 7, e questo all'accompagnamento B D 7 coi suoi derivati, dai quali ho fatto tante volte parola. Riuscirebbe risentito l'accompagnamento 7# A D# a cagione del suono D# quarta corda alterata del Tuono A anche nella supposizione, che la sua accordatura fosse affatto simile a quella dell'accompagnamento corrispondente D. 7 A.; Ma come abbiamo osservato (§ 2.) la voce D# cresce notabilmente; dunque un tale accrescimento avvalora l'energia del nostro accordo 7# A D#, sì la di cui corda veramente D# si pone in bocca della Parte cantante, che proferisca il disperato sentimento mi trarrò l'alma dal petto.

Il secondo esempio ci pone sotto degli occhi ne

passi

passi risentiti di melodia, cioè F# G# eseguito dal primo Soprano nella seconda battuta, C# G# eseguito dal secondo Soprano nella battuta terza, G# A# eseguito dal primo Soprano nella battuta quarta. La veemenza dei mentovati passi dipende da ciò, che trasferendosi col mezzo di essi la cantilena da Tuono a Tuono, ci fanno tosto sentire quel suono o naturale, o artifiziale, che si accresce dal nuovo Tuono per un Semituono minore. Il transito F# G# dal Tuono D per Terza maggiore al Tuono simile A; C# D# dal Tuono A al Tuono E ambedue per Terza maggiore, G# A# dal Tuono E per Terza maggiore al Tuono B per Terza minore. Ora fra i tre passi, di cui trattiamo, F# G#, C# D#, G# A#, non



non v'ha dubbio i due ultimi sono più risentiti del primo; perchè oltre la circostanza commune a tutti tre, che i suoni peregrini G#, D#, A# superano per un Diesis i suoni naturalmente propj dei Tuoni antecedenti, si verifica nei movimenti secondo, e terzo la proprietà, che i Diesis D#, A# considerabilmente ricercano. Per adattarsi alla espressione del sentimento

<u>Vuò morire</u>

Dria

Però che dirà
La cagion del mio desio.
usa Monsignore Steffani i passi descritti sommamente idonei a rappresentare la violenza di quella passione, che tenuta occulta potria condurre a morte l'Amante.

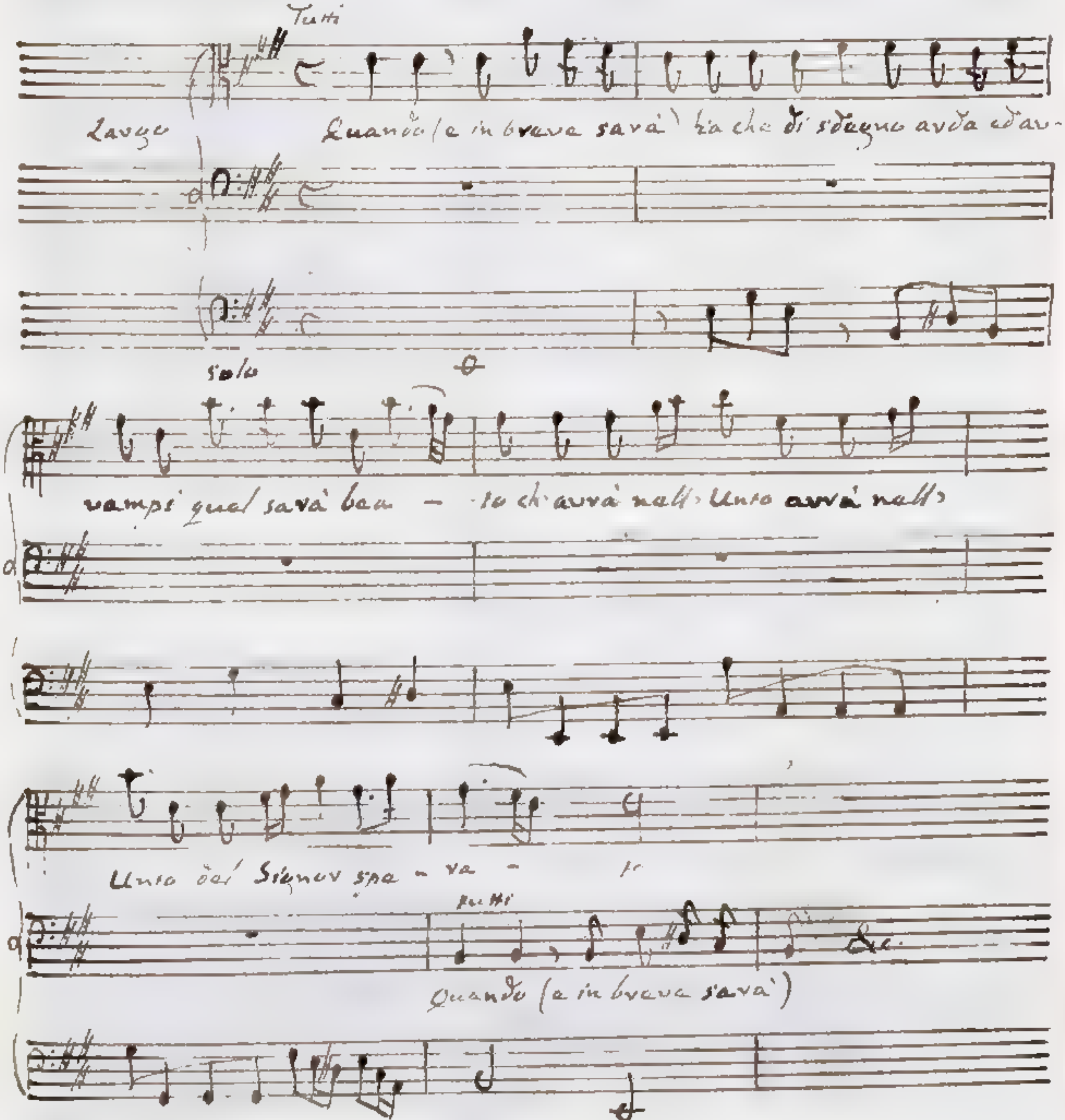
§ 11. I Diesis, di cui facciamo presentemente parola, possono indirettamente servire alla imitazione delle fiacche passioni, quando col mezzo del loro confronto si ottenga l'effetto, che l'orecchio giudichi degli altri suoni o calanti, mentre di fatto son giusti, o più calanti di quello che realmente sono. Veggasi ciò che ho detto in tale proposito (§ 4.) dei Diesis realmente tali, e si applichi con molto maggior ragione ai Diesis supposti, ch'io intanto sottopongo un qualche esempio alla considerazione di chi legge.

Mi viene suggerito il primo esempio dalla Chiusa del Salmo secondo del Signor Benedetto Marcello scritto nel Tuono E per Terza maggiore, il qual è convenientissimo alle parole
Quando, e in breve sarà, fia che di sdegno
Arda, ed avvampi.
Mentre la Parte canta il sentimento e in breve sarà, pone in opera il salto E A di Quarta all'insù, il qual è molto notato, perchè si muove da un tempo cattivo ad un tempo buono. Dopo il salto ritorna la voce in E con movimenti di grado. Richiami a memoria chi legge, aver io notato nel Paragrafo 20. dell'antecedente Capitolo quinto, che per imitare colla Musica le forti passioni, giova introdurre nella composizione e lunghe progressioni di passi di grado, e salti all'insù e all'ingiù, i quali hanno da essere tanto più numerosi e più grandi, quanto una più gagliarda commozione si rappresenta. Nel nostro caso il Signor Marcello ha l'unica mira, che la Musica si rivesta di un carattere di risoluzione, e perciò si serve con moderazione dei descritti artifizj. Seguono le parole fia che di sdegno arda, ed avvampi. Il replicato ascendere delle voci E, D#, G# rappresenta benissimo l'accendersi, e l'avvampare dello sdegno divino. Ho detto di sopra (Cap. 6. § 1.), che l'ascendere dal grave all'acuto serve ad esprimere una qualche ve-

emenza.

emenze. Quantunque le addette riflessioni possano sembrar forestiere in riguardo alle particolari circostanze, di cui presentemente trattiamo, non ho stimato bene di trascurarle; perchè si vegga, che una compiuta imitazione in molti incontri dipende dal porre in opera varj ingegni.

Dopo ciò mi innoltro a far osservare, come nel sottoscritto esempio i nostri Diesis crescenti si obblighino contro



l'indole loro ad essere favorevoli alle affettuose espressioni. Alle parole sovra registrate, che presagiscono imminente lo sdegno divino, succedono l'altre di carattere dolcissimo, le quali promettono misericordia e felicità a quelli, che avranno riposta nel Messia la loro speranza,

qual

qual sarà beato,

Chi avrà nell'Unto dal Signor sperato

Lasciato adunque lo strepito di molte voci, e fattane cantare una sola, ed usati in oltre quegli artifizj altrove da me descritti (Cap. ...), che servire i Tuoni per Terza maggiore agli affetti molli; noto in riguardo al presente proposito, che mentre l'Alto proferisce la parola beato, aggiunge il Signor Marcello la Settima minore A, che viene cantata dall'Alto stesso, all'accompagnamento B D# F# di Terza semisuperflua e Quinta, il di cui suono notabilmente crescente D# colloca nel Basso continuo, per far via più spiccare il patetico della Settima minore A.

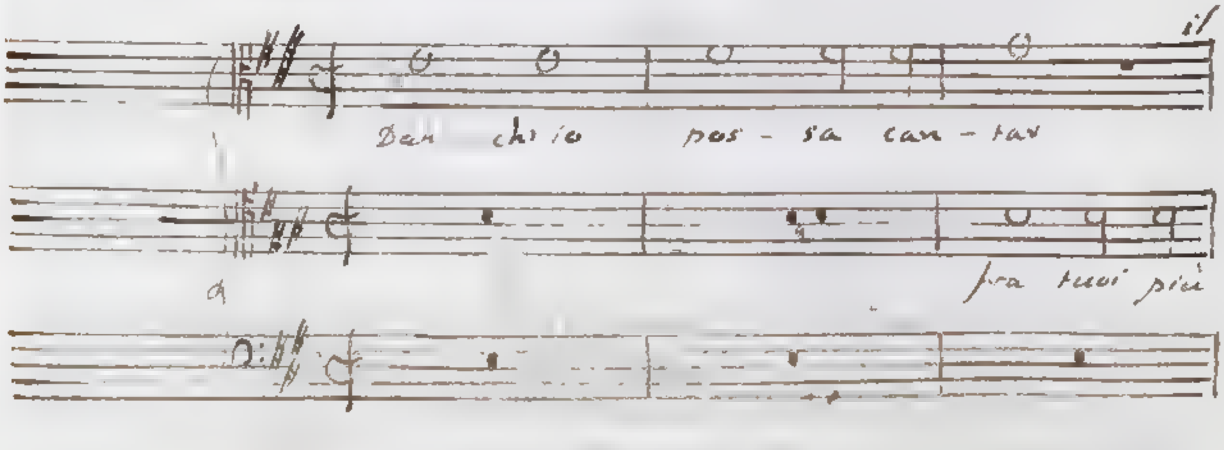
Lo Alto medesimo alla parola Signor, ch'è tenerissima all'orecchie de' Giusti, che ne sperimentano la pietà, e la benasperanza, canta la voce A Quinta minore, o per esprimermi esattamente sempre diminuita dall'accompagnamento D# F# A, la quale comparisce assai molle pel confronto del suono D# toccato dal Basso continuo.

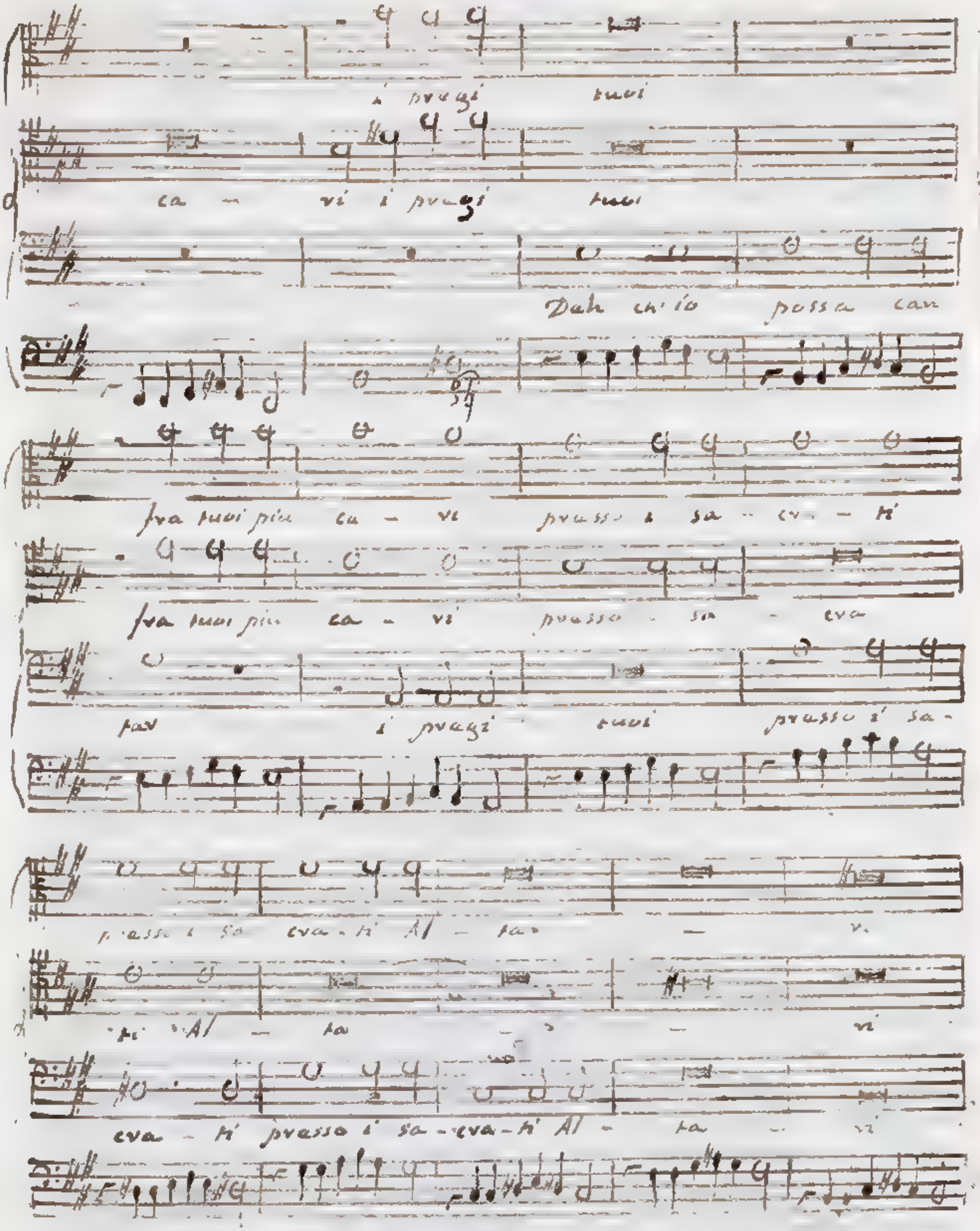
Col secondo esempio principia la Chiusa del Salmo vigesimoquinto dal tante volte commendato Signor Marcello composta sopra i seguenti versi

Deh ch'io possa cantar fra tuoi più cari

I pregi tuoi presso i sacrati Altari.

Richiede maniere affettuose il pio desiderio di cantare le lodi del Signore insieme colle anime a lui più care. Ma dovendosi cantar queste lodi nel Tempio, augusta sede del grande Iddio, era molto conveniente di mescolar col patetico un non so che di maestoso, e di santamente terribile. Ad una tale mistura di caratteri è molto idoneo il





il Tuono di per Terza maggiore, quando ci si adatti un tempo largo, e si pongano in opera quelle maniere, che rendono atto il Modo per Terza maggiore alla espressione della tenera affezione. Osservisi che leggesi la Settima minore A raddoppiata nella quinta Battuta all'accompagnamento A D# F# di Terza semisuperflua e Quinta. Viene

questa

questa molto dallo orecchio notata, perchè la canta l'Alto, ch'è la parte più acuta, e riesce patetica per tre titoli; primo perchè tale è la natura della Settima minore, e perchè precedendo immediatamente al nostro accompagnamento B DH ZHA la Cadenza perfetta ZH $\overset{5H}{3H}$ B $\overset{5H}{3H}$ spettante al Tuono B per Terza maggiore, che ha per settima corda l'AH, si fa tosto sentire l'A naturale, che riconduce la cantilena dal Tuono B al Tuono C amendue per Terza maggiore, e perchè finalmente la voce A si paragona col suono crescente DH toccato dal Basso continuo. Merita altresì osservazione l'accompagnamento ZH AH CH. E di Terza semisuperflua, Quinta, e Settima minore, che occupa tutta la penultima battuta, ed è propizio dal Tuono B usualmente detto per Terza maggiore. Si aumenta il patetico della Settima minore cantata dallo Alto mediante il confronto del suono crescente AH, il quale fa molta impressione nel sensorio, modulandosi col suo ajuto dal Tuono C al Tuono B tutti e due per Terza maggiore.

§ 12. Darò fine al presente Capitolo col dir qualche cosa dei cinque B molli impropriamente tali A^b, D^b, G^b, C^b, Z^b relativamente alla imitazione delle passioni deboli, e forti. I notabili scemamenti dei nostri B molli gli abilitano mirabilmente alla espressione dei fiacchi affetti. Se i detti B molli hanno luogo in intervalli naturalmente lieti, gli tramutano in patetici; se hanno luogo in intervalli patetici, gli tramutano in lagrimevoli. Qualora gli intervalli sieno di indole risentita, o pure comprendano un misto di patetico, e di risentito; i B molli di cui parliamo o vi introducono il patetico, ovvero l'aumentano, facendolo passare in mestizia. Per ultimo i mentovati B molli possono in qualche maniera coadiuvare alla imitazione dei forti movimenti dello animo, ottenendo col loro paragone, che certi suoni giusti, e molto più gli aumentati si giudichino veementi. La natura circostanza ricaveranno dagli esempj non picciol lume.

Negli accompagnamenti fondamentali di Terza maggiore e Quinta, dai quali vengono generati i Tuoni per Terza maggiore, giungono tranquille allo orecchio la nominata consonanza Quinta e Terza maggiore, ed altresì la Terza minore, che sta fra la Terza maggiore e la Quinta. Consideriamo presentemente gli accordi

comunemente

comunemente chiamati di Terza maggiore e Quinta, ma che con più precisione dovrebbero appellarsi di Terza semisuperflua e Quinta, e che sono resi tali dai nostri B molli. Ascendono essi al numero di quattro, e sono A♭ C E♭, D♭ F A♭, G♭ B♭ D♭, C♭ E♭ G♭. Nel primo accompagnamento c'entra un solo B molle di quelli, di cui si tratta; nei tre susseguenti ce ne entran due. L'effetto dell'unico nominato B molle in riguardo al primo accompagnamento A♭ C E♭ si è di rendere crescente la Quinta A♭ E♭, semisuperflua la Terza A♭ C, e conseguentemente pare che l'una dall'altra dipendente. Il crescimento, e la semisuperfluità dalla minorazione del suono A♭; e la Terza minore C E♭ resta solamente un poco ammollita dal piccolo decremento di E♭, che è un vero B molle. I due B molli notabilmente calanti, che trovan luogo in ciascuno de' tre rimanenti accordi, ne formano la base e la Quinta, e fanno sì che la detta Quinta venga composta da due Terze entrambe patetiche, fra le quali la inferiore è semisuperflua, la superiore semidiminuita. Di sopra (Cap. 4. § 27.) ho fatta una diligente enumerazione di que' Tuoni volgarmente detti per Terza maggiore, nella formazione de' quali hanno parte i mentovati accompagnamenti, ed io rimando al citato luogo i Lettori. Aggiungo solo presentemente, che eccettuato il Tuono E♭, il quale si usa spessissimo da' Maestri in figura di principale; gli altri A♭, D♭, G♭ detti per Terza maggiore, che richiedono più numero di B molli, amano d'essere posti in opera in qualità di subordinati. Per esempio il Tuono D♭, che trae l'origine da' tre accompagnamenti A♭ C E♭, D♭ F A♭, G♭ B♭ D♭, ammette nella sua scala tre corde D♭, G♭, A♭, che si usano sotto un aspetto improprio, e quattro E♭, F, B♭, C, che vi tengono il loro vero nome. Da una parte parrebbe, che i quattro suoni, che si adoprano per quello che sono, siccome in maggior numero, dovessero far giudicare alterati gli altri tre D♭, G♭, A♭. Ma fatta la riflessione, che questi tre suoni formano con adequata esattezza il Sistema di melodia del Tuono D♭; l'orecchio per questo titolo sarà inclinato a credere, che l'alterazione proceda da' quattro suoni E♭, F, B♭, C; che quantunque più numerosi, sono non perciò meno principali.

Si

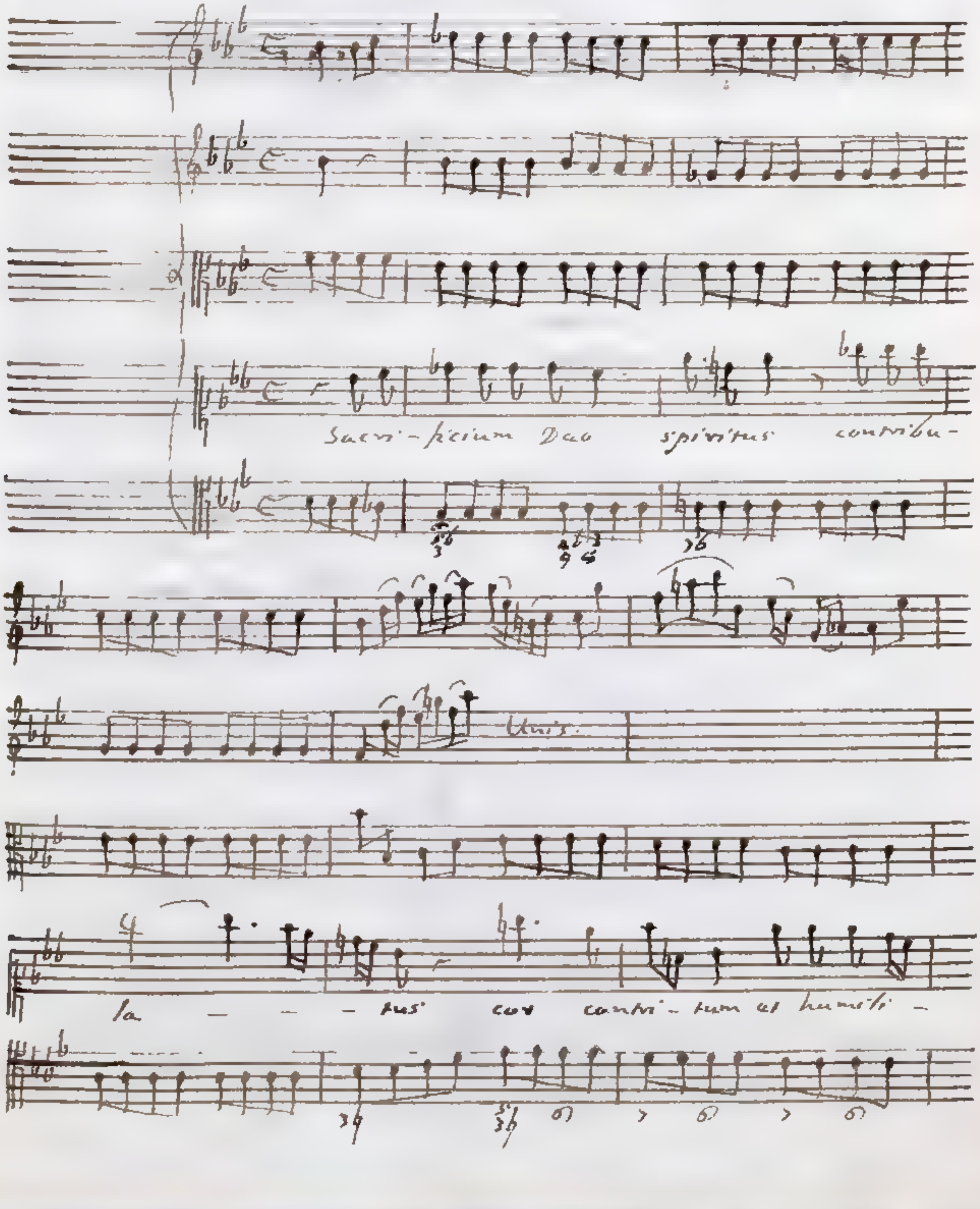
Si leva una tale ambiguità, quando il Tuono D♭ si introduca nelle composizioni di Musica come subordinato per esempio col Tuono B♭ per Terza minore, o più propriamente semidiminuita. In questo ultimo Tuono prodotto dagli accompagnamenti F A♭ C, B♭ D♭ F, E♭ G♭ B♭, l'equisonanza, e la consonanza perfette sono formate dai quattro suoni E♭, F, B♭, G♭, che ritengono la loro conveniente denominazione, e solamente le consonanze imperfette nascono dalla introduzione dei tre suoni forniti dei nomi supposti A♭, D♭, G♭. Con evidenza adunque giudica il senso i predetti suoni enarmonicamente modificati nel Tuono principale B♭ per Terza semidiminuita, e tali gli seguita parimente a credere nel Tuono subordinato D♭ per Terza semisuperflua.

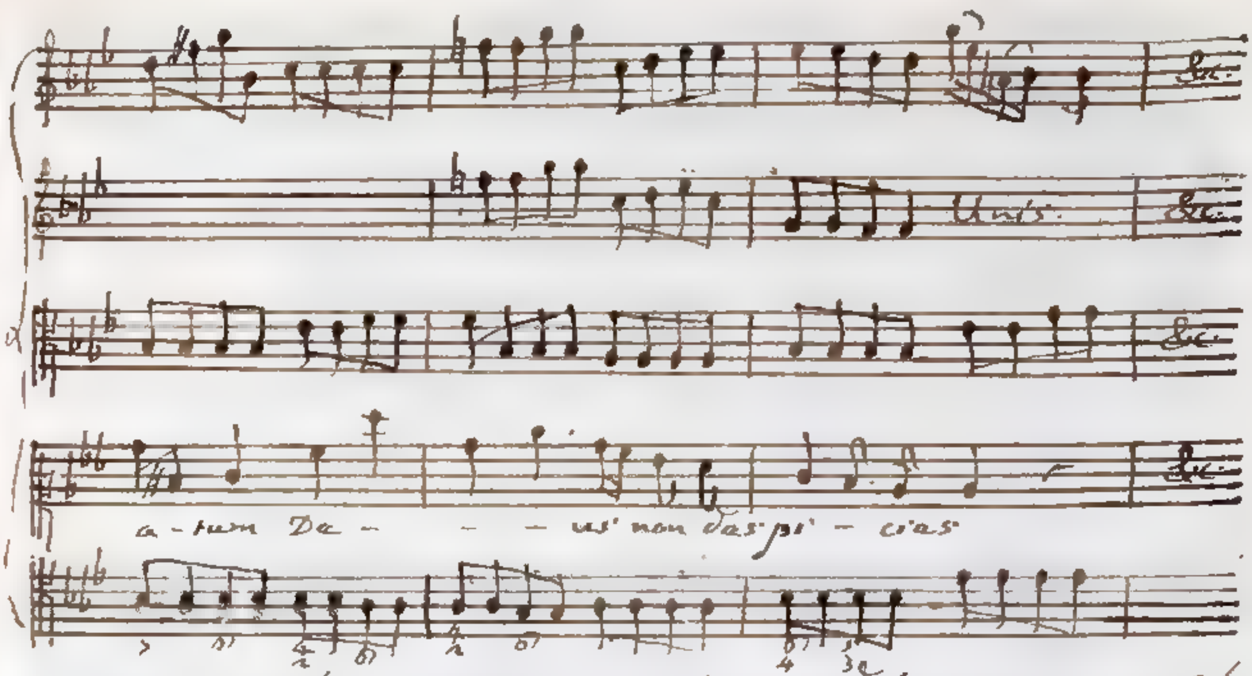
§ 13. Quando il seguente esempio da un versetto del Miserere del Signor Sassone scritto nel Tuono E♭ per Terza maggiore; acciò si vegga quanto la scelta del Tuono serva a rendere la composizione mesta, e affettuosa. Cantate le parole Quoniam si voluisses Deus, si prosegue col sentimento pieno di convinzione, e di fiducia Sacrificium Deo spiritus contribulatus, cor contritum et humiliatum Deus non despicies. Nel principio dell'esempio ci si presenta subito la modulazione al Tuono subordinato A♭ per Terza maggiore. La seconda Battuta ci mette sotto degli occhi l'accompagnamento G B♭ D♭ E♭ derivato dal fondamentale E♭ G B♭ D♭, in cui la Settima E♭ D♭ è resa semidiminuita dal suono calante D♭; e laddove la Settima minore riesce patetica, questa si fa sentire lagrimevole. Accresce la tristezza della voce D♭ posta in bocca della Parte cantante, che da essa si trasferisca col passo flebile di melodia C D♭, il confronto del suono G toccato dal Basso continuo, con cui D♭ forma Quinta più semi diminuita. Tutta la due intera Battuta terza, e quarta sono occupate dall'accordo A C E♭ G♭ di Terza minore e Quinta minore riferita alla base A suono crescente, coll'aggiunta della Settima, che diviene più che diminuita per lo scemamento del suono G♭. Se è compassionevole la Settima diminuita, non vi ha dubbio che nella nostra

più

più che diminuita spiccherà maggiormente una tal qualità, e che per conseguenza sarà moltissimo adattata alla espressione della parola contribulatus. Si adopra l'accompagnamento A C A♭ G♭ come appartenente al Tuono B♭ per Terza minore, da cui si fa transito al Tuono B♭ per Terza maggiore nella quinta Battuta. Alla metà della stessa Battuta si restituisce il celebre Autore al Tuono principale E♭ per Terza maggiore e canta quivi il Soprano la nota naturale G suono lieto, perchè Terza maggiore dello accompagnamento fondamentale E♭ $\frac{5\,6}{3}$, il quale riesce

spiritoso

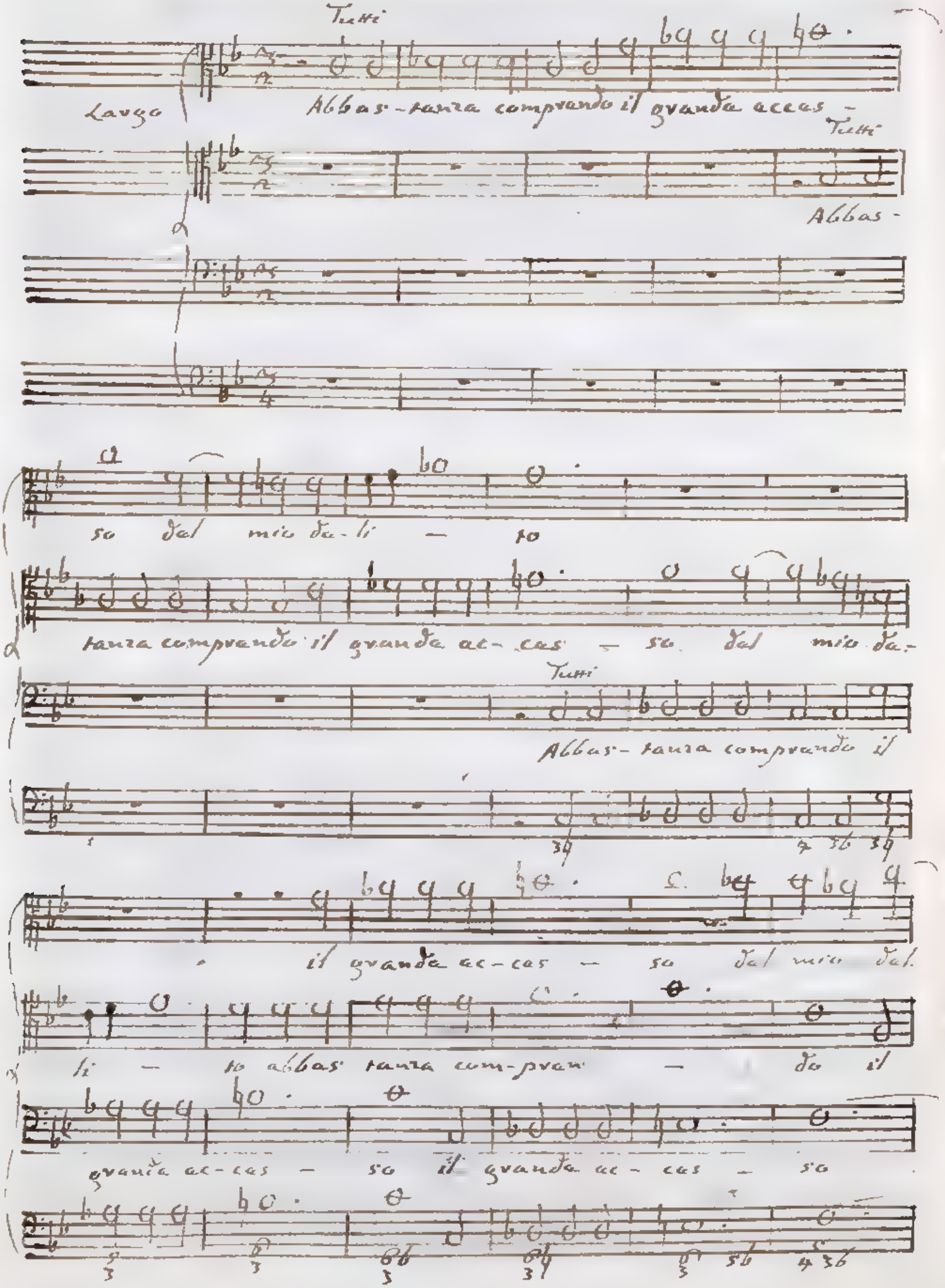


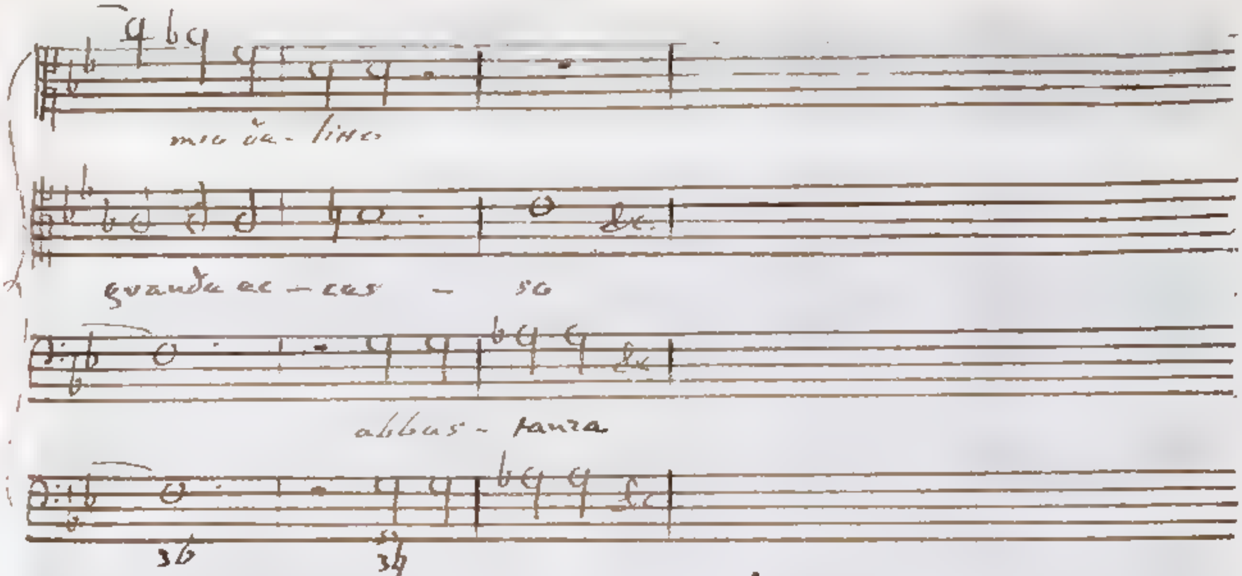


spiritoso per la memoria ancor fresca del suono mesto Gb, che si è fatto sentire all'orecchio per tutto lo spazio delle due precedenti Battute. Mirabile è l'effetto della voce G, al quale contribuiscono pure le voci A, F# accresciute per un minor Semituono, che si possono osservare nella Battuta sesta, e settima. Sembra veracemente, che il Re penitente respiri, e prenda conforto dalla considerazione, che Iddio Signore non disprezza mai un cuore contrito e umiliato. Nel principio della ottava Battuta tocca il Cantante la voce D, Terza maggiore dell'accordo perfetto Bb $\frac{5}{3}$, la quale acquista veemenza pel paragone melodico e armonico col suono calante Ab. Si paragona D con Ab melodiosamente col mezzo del salto Ab D di Quinta ~~diminuita~~ minore all'ingiù, col quale il Soprano fa transito dalla settima all'ottava Battuta. Si ottiene il confronto armonico di D con Ab mediante l'aggiunta al suddetto accompagnamento Bb $\frac{5}{3}$ della Settima semidiminuita Ab, la quale si colloca nel Basso continuo, facendo che il Soprano canti il suono D, che ad Ab si riferisca in Quarta ~~più che~~ semi superflua, e che una tal relazione fa comparire di non poca energia fornito. Simboleggia esso la costante fiducia del contrito Davidde nella misericordia di Dio, che certamente non rifiuta di concedere ai penitenti il perdono.

Nel sottoposto esempio contenuto nel Salmo cinquantesimo dal Signor Benedetto Marcello meritano di esser notati i passi melodici Ab B, Db C di Seconda

più che superflua alle mie vasa tale dallo scamamento enarmonico dai suoni inferiori Ab, Db. Tutti i suddetti passi, trattone un solo del quale farò distinta menzione, si





si muovono dalla sesta corda semidiminuita alla settima artificiale dei Tuoni C, F comunemente appellati per Terza minore. Quandi anche le sesta corda Ab, Db accettassero la partecipazione, che negli Stromenti da tasto si adatta al Sistema Diatonico, ciò non ostante, conforme si è da me dichiarato (Cap. 6 §§ 12 e 13.); mentre trattava della settima corda artificiale del Modo per Terza minore, il loro paragone colle settime corde artificiali B, e farebbe sì, che queste sembrassero risentite all'orecchio. Più veemente adunque compariranno nel nostro caso a cagione della minorazione enarmonica della sesta corda Ab, Db, la quale gioverà molto a render più atti i detti suoni B, e a rappresentare l'enormità del delitto chiaramente conosciuta da Davide nel suo pentimento. . . .

Il movimento melodico, del quale ho promesso di parlare distintamente, si è quello di Seconda più che superflua all'insù Ab B, col quale l'Alto si trasferisce dalla decimaquarta alla decimaquinta Battuta. Le corde, onde è composto il mentovato passo, sono la terza semidiminuita e la quarta artificiale del Tuono F per Terza minore. Il suono B nel presente incontro riesce ancora più enfatico di quello che succede negli altri casi sopramentovati; perchè la quarta corda, o sia undecima è più risentita delle settime ambe artificiali; e perchè si pone armonicamente al confronto colla corda ottava F, e sesta semidiminuita Db, colle quali forma Quarta ~~superflua~~ maggiore F B, Sesta più che superflua Db B. Anche qui lo scemo del suono Db fa maggiormente spiccare la forza del suono B.

Do

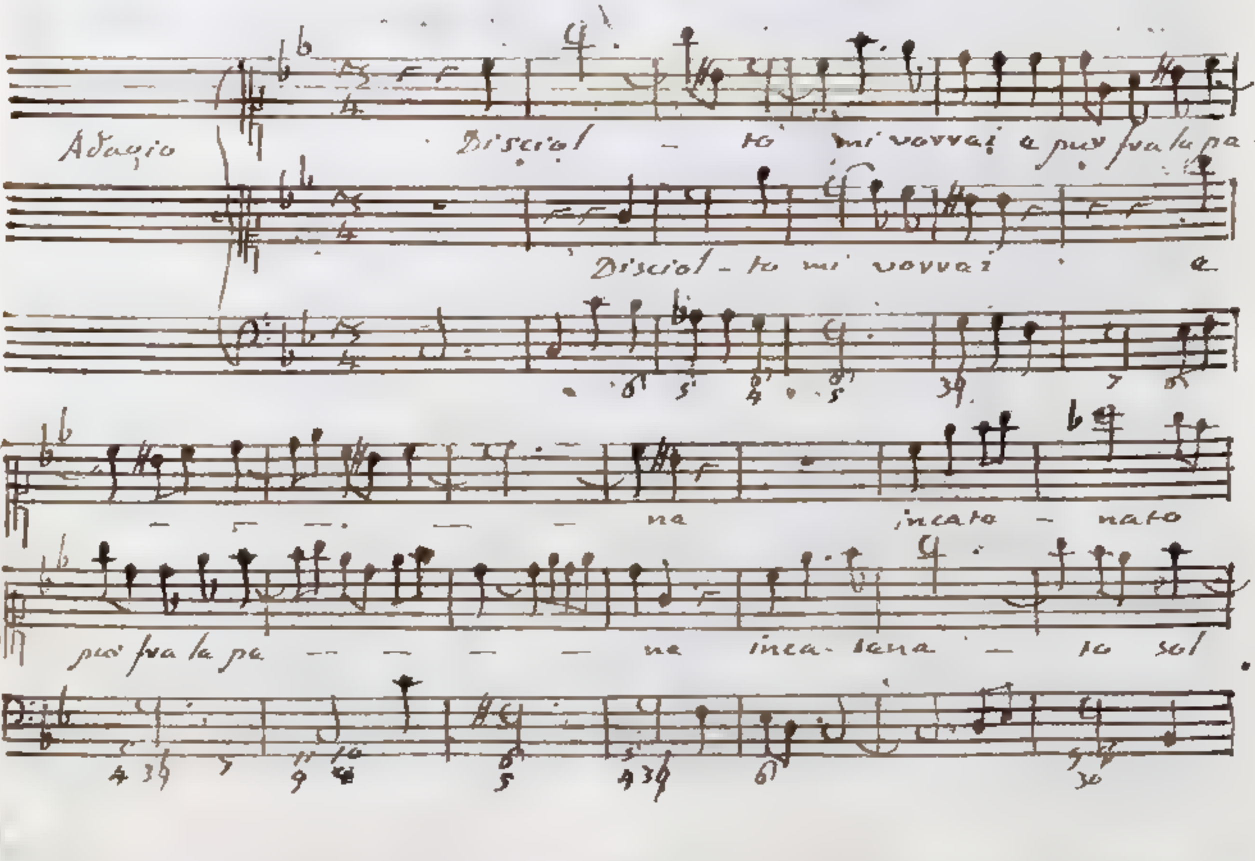
Do avviso al Lettore, essersi per me lasciato di trascrivere le due Violette nell'ultimo esempio; perchè si trovano all'unisono; la prima coll'Alto, la seconda col Tenore.

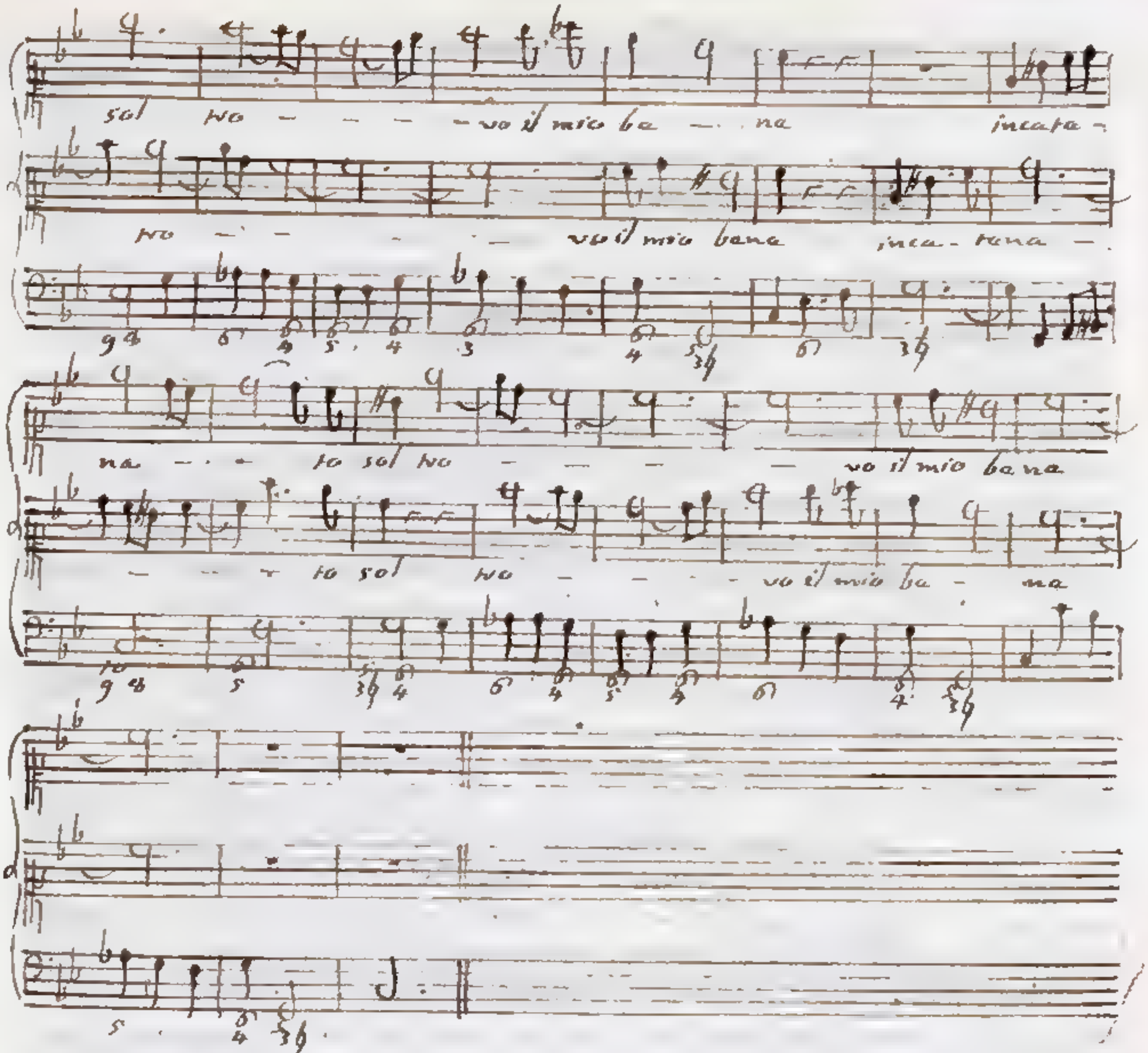
§ 14. Quantunque io abbia recato il primo esempio del precedente paragrafo 13. col fine principale di far vedere, che i B molli di cui parliamo introducono del patetico in alcuni accompagnamenti fondamentali volgarmente detti di Terza maggiore e Quinta, ei quali hanno luogo nella origine dei Tuoni per Terza maggiore Cb, Ab, Db, e Gb; nulladimeno ho notato in esso primo esempio, come pure nel secondo, rapporti tali di melodia, e di armonia; che possono bastare per dimostrare in pratica le varie specie di affetti sopra registrate, che sono prodotte dai nostri B molli notabilmente calanti relativamente alla intonazione degli affetti deboli, e forti. Se non chè mi si presenta alla mente una importantissima circostanza, la quale ben merita, che se ne faccia particolare menzione. Gli accompagnamenti perfetti per Terza minore sono di lor natura molli, e affettuosi; ma se in essi introducasi fra il suono fondamentale e la Quinta uno dei nominati B molli, divide questo la detta Quinta in due Terze, l'una inferiore semidiminuita, l'altra superiore semisuperflua, tutte e due compassionevoli, le quali comunicano il loro carattere agli accompagnamenti totali, che rigorosamente parlando sono chiamati di Terza semidiminuita e Quinta. Nell'antecedente paragrafo 12. ha portato l'occasione di far registro dei tre accompagnamenti fondamentali per Terza semidiminuita 7 Ab C, Bb Db 7; Cb Gb Bb, che si trovano negli Organi, e nei Gravecembali. Più di proposito ne ho parlato, trattando (Cap. 4. § 24.) della accordatura degli usuali Stromenti da tasto. Si è quivi da me notato, che nella formazione del Tuono C, che suole appellarsi per Terza minore, ci entra il solo accompagnamento per Terza semidiminuita 7 Ab C; che nella formazione del Tuono 7 parimente detto per Terza minore hanno luogo i due accompagnamenti simili 7 Ab C, Bb Db 7; e che finalmente il Tuono Bb, che merita di esser chiamato per Terza semidiminuita, è interamente composto dai tre accordi 7 Ab C, Bb Db 7, Cb Gb Bb, a cui servono di

basi

bassi gli altrettanti suoni, F, B♭, E♭, onde consta il Sistema di melodia dal Tuono suddetto. Ho avvertito altresì nel luogo citato, che un maggior grado di mestizia si insinua nei mentovati Tuoni C, F, B♭, secondo che ricavono nella loro generazione un maggior numero di accompagnamenti per Terza semidiminuita. Il Tuono C, che non adatta l'accompagnamento di Terza semidiminuita e Quinta, salvo che alla sua quarta corda F, ch'è la meno perfetta fra le componenti il Sistema di melodia, si fa sentire all'orecchio dolce, e malinconico nel tempo stesso con una mistura così temperata, che riesce molto aggradevole.

§ 15. Con ottimo successo un Autore, che non mi è noto, adoprò il nominato Tuono C per conformarsi al sentimento, che un Amante appassionato prova il suo bene fra le pene di amore. Giudichi chi legge il seguente esempio, col quale l'Autore incognito termina un suo Duetto. Si ritrova quasi sempre esso esempio nel Tuono C per Terza minore, modulando in un solo incontro, e di scappata al Tuono subordinato E♭ per Terza ~~minore~~ maggiore. Ristringendo le mie riflessioni al Tuono C per Terza minore, avverto che il Tuono semidiminuito A♭ ha luogo nei accompagnamenti fondamentali, due consonanti F A♭ C, A♭ C E♭, ed il terzo D F A♭





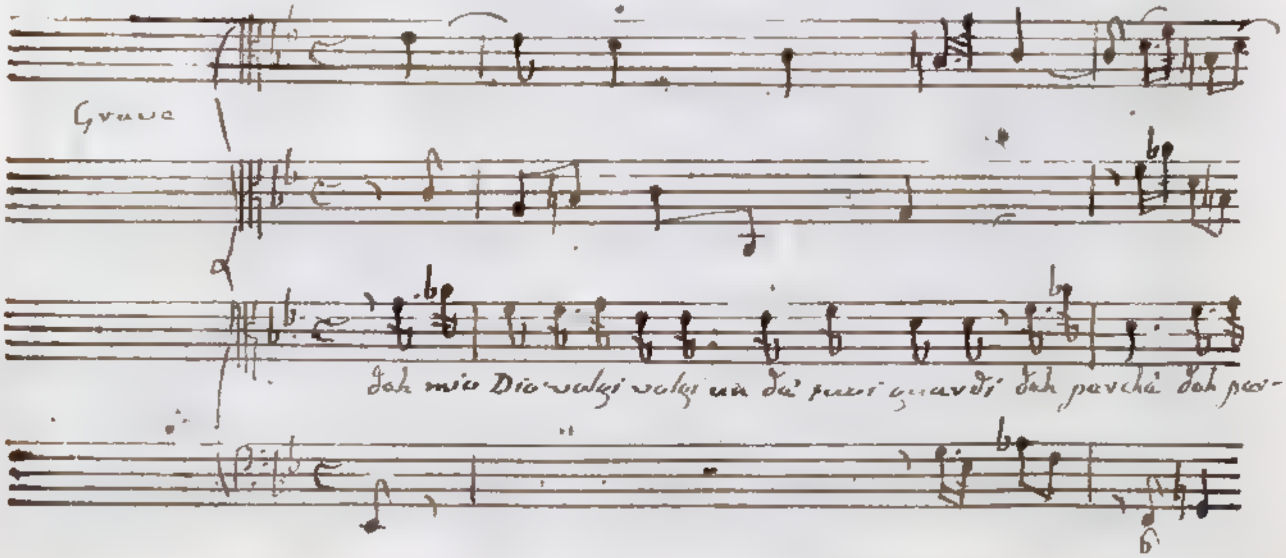
D 7 Ab^{6}, che colla rappresentanza di consonante si pone in uso. Il primo accompagnamento egli è strettamente proprio del Tuono C, i due rimanenti li prende in prestanza dai Tuoni derivati. Nel nostro esempio oltre il primo accordo si adoprano parimente il secondo, ed il terzo, e si adoprano in figura tale, che riescono mesti all'orecchia. Il passaggio fondamentale $G\,{}^{3}6\;Ab\,{}^{5\,6}_{3}$ di Seconda minore all'insu, che si muove dalla seconda alla terza battuta (e per conseguenza anche il suo dipendante $Bb\,{}^{6}_{3}\;Ab\,{}^{5\,6}_{3}$) strettamente parlando appartiene al Tuono derivato D, relativamente a cui si trasferisce dalla quarta alla quinta corda. Nel Sistema di melodia D, G, Ab del Tuono suddetto sono giuste la corda prima e quarta; ed è calante la quinta, la quale si sperimenterebbe patetica, se decrescesse soltanto per un Semituono minore. Ma calando per un maggior Semi-

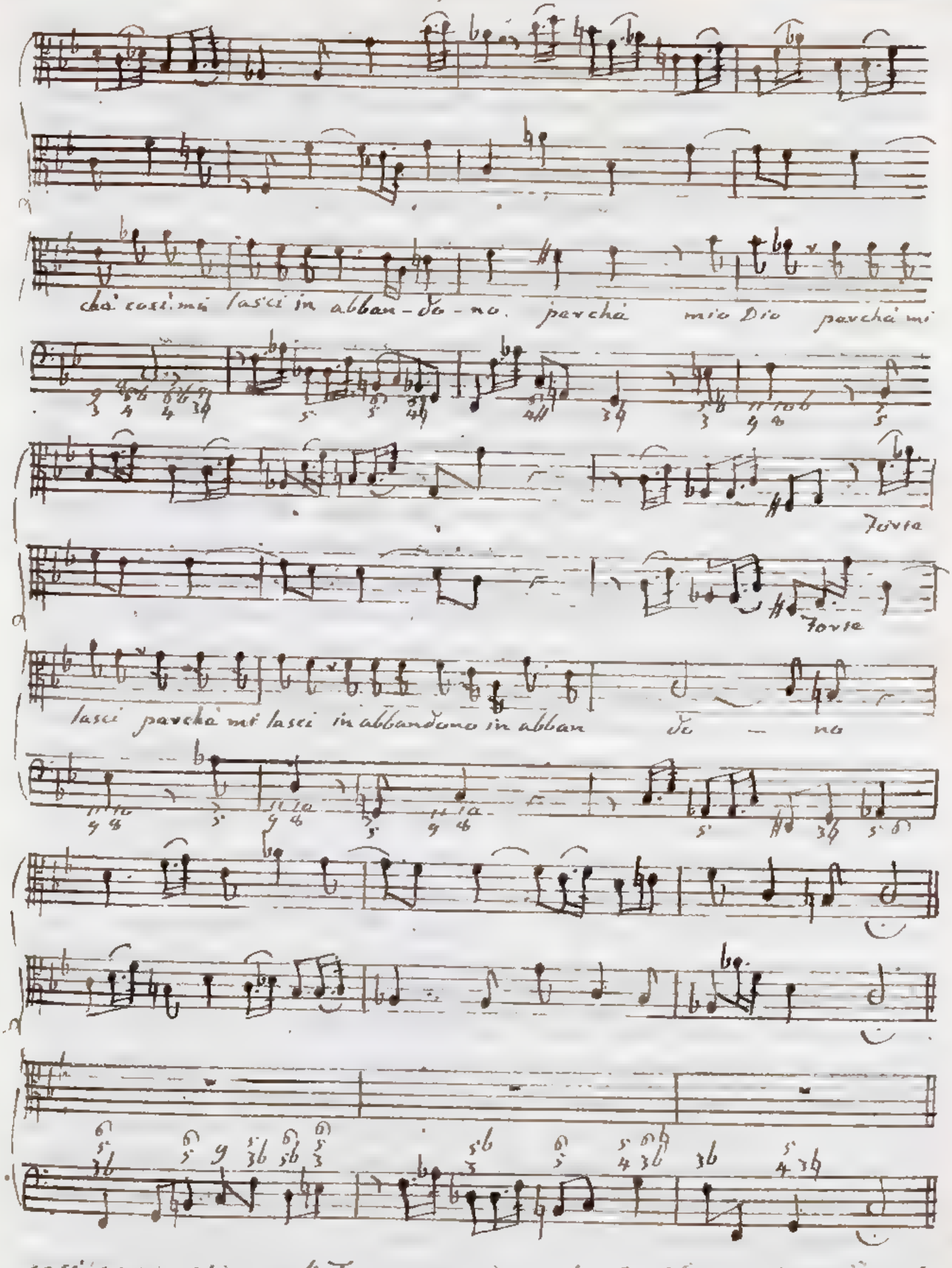
mituono

minuono, che in figura di minima si pone in uso, diviene malinconica, e comunica questa proprietà all'accompagnamento Ab C Eb, a cui serve di base. Al passaggio Bb$^{6}_{3}$ Ab$^{56}_{3}$ succedono i tre accompagnamenti, G$^{66}_{4}$ derivato da C$^{5}_{3}$6, F$^{6}_{3}$6 derivato da D$^{56}_{3}$, G$^{5}_{3}$7 spettanti al Tuono dipendente G; perchè sono fondati sulla corda quarta C, quinta D, e prima G, che compongono il Sistema di melodia del nominato Tuono. L'aggiustatezza del detto Sistema fa sì, che nell'accompagnamento D 7 Ab il sensorio giudichi decrescente il suono Ab, il quale, calando per un Semituono maggiore, e perciò divenendo semidiminuita, si ode assai lamentevole. In altri tre luoghi si adoprano i derivati del nostro accompagnamento, ed avendo sempre per base la quinta corda del Tuono derivato G, vengono in concio le medesime riflessioni. Avverto che non portando il sentimento delle parole, che molto si carichi la dose della tristezza; si usa due volte ne' suoi derivati l'accompagnamento D$^{56}_{3}$, senza che veruna parte tocchi il suono mesto Ab. In altri due incontri si fa replicatamente sentire nel Basso continuo il suono Ab, il quale si pone altresì in bocca di una parte cantante, ma per lo spazio solo d'una croma.

§ 16. Con aspetto più dolente, ma nel tempo stesso atteggiato di rassegnazione, di confidenza, e di affetto comparisce il Tuono C per Terza minore nell'esempio, che soggiungo, col quale finisce il primo versetto del Salmo ventunesimo a Voce sola con Violette del celebratissimo Signor Benedetto Marcello. Non v'è Battuta, in cui non si metta in pratica, e quasi sempre più di una volta il languido suono Ab. Nove fiate ci si presenta come Terza semidiminuita dell'accompagnamento fondamentale F Ab C, il quale in alcuni

casi





case appartiene al Tuono principale C, ed in altri al subordinato F, amendue per Terza minore, a cui si fa passaggio frequentemente per secondare via più i sentimenti compassionevoli della sacra Poesia. Quattro volte il suono Ab serve di base all'accordo Ab.c.eb. Nella Battuta quinta, e

settima

settima le rende molto patetico la vicinanza dei suoni B, F#. Egli è per altro osservabile, che contenendosi replicatamente nella Battuta settima l'accordo Ab C Eb, si adopra esso in secondo luogo come spettante al Tuono derivato D, conforme viene manifestamente indicato dal passaggio G $^{5}_{3}$♮ Ab $^{5\,6}_{3}$, che si muove dalla quarta alla quinta corda del detto Tuono. Or anche posta in non cale la memoria fresca dei suoni B, F#, impariamo dalle annotazioni al primo esempio, sperimentarsi stabile l'accompagnamento Ab C Eb, quando il Tuono derivato D se lo appropria. Nella stessa figura si usa il nostro accompagnamento nella Battuta quinta; mercè che il passaggio Ab $^{5\,6}_{3}$ D $^{5\,6}_{3}$ è una Cadenza dalla quinta alla prima corda nel detto Tuono. L'accompagnamento D F Ab, di cui Ab forma la Quinta ~~prima~~ semi diminuita, si adopra due volte come proprio del Tuono derivato G nella Battuta seconda, e ottava, ed una volta nella Battuta sesta come proprio del Tuono derivato D. Si adunò esso misto nell'uno e nell'altro incontro per le ragioni addotte nelle annotazioni testè mentovate. Oltre i descritti accompagnamenti, che o sono o fanno comparsa di consonanti, se ne contano pure due dissonanti, che in qualità di dissonanza ammettono il suono Ab. Si osservi nella Battuta seconda la Sesta semidiminuita Ab, che insieme colle altre due dissonanze Quarta F, Settima Bb si aggiunge all'accompagnamento consonante C $^{5}_{3}$♮. La Sesta Ab massimamente unita ad un accompagnamento artificiale per Terza maggiore riuscirebbe affettuosa anche quando fosse solamente minore, e non semidiminuita. Egli è chiaro adunque, che la semidiminuzione la renderà lagrimevole. La Battuta quinta contiene l'accompagnamento Bb D F, a cui si vede unita la Settima semidiminuita Ab. Stimo superfluo lo spender parole sopra l'indole malinconica della Settima che diventa semidiminuita per lo scemamento enarmonico del suono superiore, avendone in tanti luoghi tenuto discorso. Usa il Signor Marcello nella Battuta terza e nona l'accompagnamento Db F Ab, che comprende i due suoni semidiminuiti Db, Ab. Se badiamo agli accompagnamenti precedenti, ce lo fanno giudicare naturalmente spettante al Tuono F per Terza minore. Ma ponendo mente ai susseguenti passaggi Db $^{5\,6}_{3}$ B $^{5}_{3}$, B $^{5}_{3}$ C $^{5}_{3}$b, derivanti dai fondamentali Db $^{5\,6}_{3}$ G $^{5}_{3}$♮, G $^{5}_{3}$♮ C $^{5}_{3}$b, ci danno essi a credere

fo

lo accompagnamento Db 7 Ab avere per fondamento la seconda corda artifiziale Db del Tuono C per Terza minore. Considero qui tanto il Tuono 7, quanto il Tuono C unitamente ed in corpo coi loro derivati. Quand'anche il nostro accompagnamento si attribuisca al Tuono 7, riesce se non altro molto patetico pel doppio suono enarmonicamente minorato, che in esso ha luogo. Che se il detto accompagnamento si ascolta come al Tuono C appartenente, fa una impressione nel sensorio assai mesta, la quale viene principalmente prodotta dalla seconda corda artifiziale semidiminuita Db. La tenerezza e l'affetto della seconda corda artifiziale del Modo per Terza minore, a cui si adatti il temperamento diatonico, si converte in tristezza, qualora essa corda ad una semidiminuzione soggiaccia.

Dalla considerazione degli accompagnamenti armonici mi faccio strada a quella di alcuni più notabili paragoni melodici, nei quali hanno luogo i B molli Ab, Db. Si usa più volte il movimento Ab D di Quinta più che semi-diminuita all'ingiù. Il detto intervallo alterato, calante dalla Quinta per un maggior Semituono, che in figura di minore si adopra, ottiene l'affetto, che il suono mesto Ab faccia credere il suono D dotato di qualche energia, e che al contrario quest'ultimo suono accresca la mestizia del primo. Si trasferisca il Contralto col passo Ab D dalla prima alla seconda Battuta, adattando ad esso le due sillabe della parola perchè, la quale contenendo interrogazione, era assai conveniente, che terminasse con una voce alquanto efficace. Merita di essere osservato nel Basso continuo il confronto melodico quasi immediato, perchè intervotto da una sola Biscroma frapposta, di 7b con B nella Battuta terza, e penultima, di Ab con 7# nella Battuta settima, i quali suoni si corrispondono a coppia a coppia in Terza più che diminuita. Vuole notarsi altresì il movimento Ab C di Quarta più che diminuita all'ingiù eseguito nella quarta Battuta della prima Violetta. A cagione di tutti i descritti paragoni i suoni semidiminuiti antecedenti divantano più lagrimevoli, ed i conseguenti artifiziali acquistano maggior forza. Lo accrescimento di vigore guadagnato nella Battuta settima dalla quarta corda artifiziale 7# pel confronto della sesta corda Ab minorata enarmonicamente giova all'espressione del punto interrogativo, col quale finisce l'Alto di cantare il versetto. In grazia

parimente

parimente e una assai fervorosa interrogazione mette il Signor Marcello in bocca della Parte cantante la seguente serie di note, che vanno crescendo di Semituono A^{b}, A, F, F#, G, alla quale in riguardo alla fondamentale armonia corrispondono gli accompagnamenti C^{5}_{3b}, $C^{5}_{3\natural}$, F^{5}_{3b}, $D^{5}_{3\#}$, $G^{5}_{3\natural}$. Il suono F# terza maggiore di D giunge all'orecchio molto vivamente, dopo che si è sentito il suono A^{b} terza semidiminuita di F, il quale viene toccato dalla Violetta, e dal Basso continuo.

Lo eccellenza del passo, col quale l'Alto dà fine al canto, mi invita qui a fare una picciola digressione. Non si può meglio, e più vivamente esprimere la parola <u>abbandono</u>. Il cadere che fa la voce da G in C mediante il suono E^{b}, ed il discendere poscia da C in B rappresenta ottimamente la prostrazione d'animo, in cui si ritrova un abbandonato. Abbiamo veduto (Cap. 6. § 1.), che il solo discendere dall'acuto al grave serve alla imitazione degli affetti deboli. Si tiene molto la voce C per dinotare la lunga durazione dello abbandono; e finalmente chiudesi la cantilena con una Cadenza della quarta corda artificiale alla quinta, che lascia sospeso l'orecchio, il quale si conosce defraudato di quella Cadenza perfetta, che tanto desidera. Or ecco una viva immagine della speranza delusa di un misero abbandonato, che resta privo del sospirato soccorso.

§ 17. Il Tuono F chiamato per terza minore si ode più mesto del Tuono C, non solo perchè nella sua formazione ammette due accompagnamenti per terza semidiminuita F A^{b} C, B^{b} D^{b} F fondati sulla corda prima e quarta, laddove C non ne accetta che un solo F A^{b} C, che ha per base la quarta corda; ma ancora perchè prende in prestanza dai Tuoni derivati un maggior numero di accompagnamenti, che o sono o si adoprano in qualità di consonanti, nei quali o separatamente, o unitamente hanno luogo i B molli A^{b}, D^{b}. Metto qui sotto gli accennati accompagnamenti A^{b} C E^{b}, D^{b} F A^{b}, G B^{b} D^{b}. I descritti cinque accompagnamenti possono ricevere modificazione dalle corde artificiali seconda, quarta, sesta, e settima, che delle naturali tengano il posto. Al Tuono F serve per seconda corda artificiale il suono semidiminuito G^{b}, il quale si adopra nel solo accompagnamento G^{b} B^{b} D^{b}, che

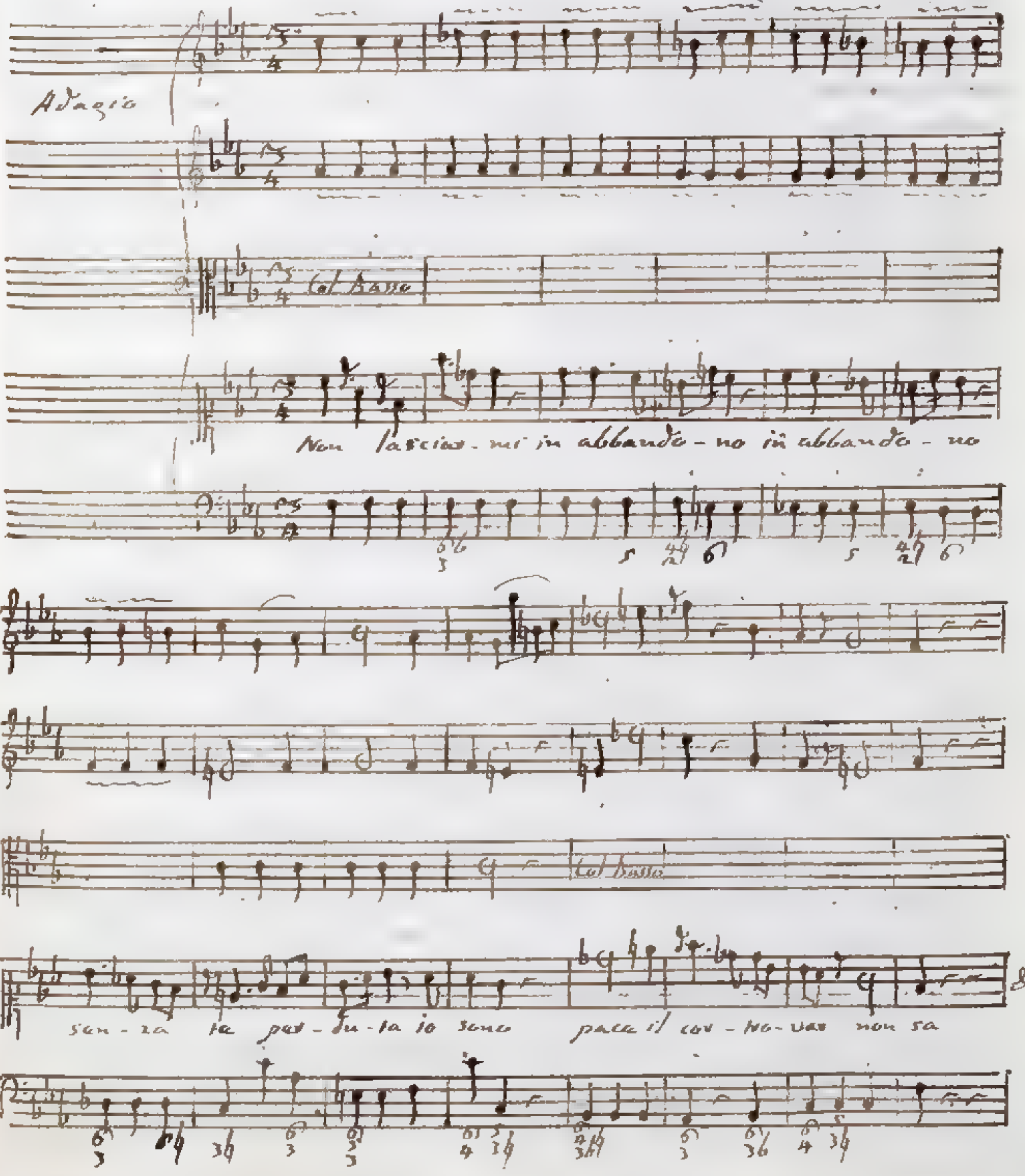
riesce

riesca molto compassionevole. Nei seguenti accompagnamenti le corde artifiziali aumentata quarta B, sesta D, e settima E si accoppiano coi Bemolli A♭, D♭: D F A♭, A♭ C E, B D♭ F; G B D♭. Contengono questi un misto di energia per motivo dei suoni artifiziali accresciuti B, D, E; e di debolezza per cagione dei suoni enarmonicamente minorati A♭, D♭; e sono atti perciò a servire agli affetti, che partecipano del forte, e del fiacco. Possono in oltre i suoni A♭, D♭ aggiungersi come dissonanze a parecchi accompagnamenti naturali, ed artifiziali, che il Tuono F si appropria. Si riferisce A♭ in Settima semidiminuita a B♭, in Settima più che diminuita a B, in Nona semidiminuita a G, in Nona a G♭, in Quarta calante ad E♭, in Quarta più che diminuita ad E; in Sesta semidiminuita a C. Forma D♭ con E♭ Settima semidiminuita, con E Settima più che diminuita, con C Nona semidiminuita, con A♭ Quarta, e finalmente con F Sesta semidiminuita. Nello atto che anderò illustrando il Tuono F con degli esempj, farò le convenienti osservazioni sopra gli accompagnamenti consonanti e dissonanti, ed altresì sopra i passi di melodia, nei quali hanno luogo le corde A♭, D♭, G♭; le prime due naturali, e l'ultima artifiziale.

§ 14. Col primo esempio do cominciamento la Signora Co. D. Teresa Agnesi alla seconda parte dell' Aria prima contenuta nella Cantata a voce sola con istromenti più volte citata Fra voi taciti boschi. Spicca molto la mistura del Tuono F per Terza minore in questa seconda parte; perchè la prima è scritta nel Tuono F per Terza maggiore. Ci si presenta subito il flebile accompagnamento F A♭ C; a cui succede l'altro F A♭ D♭ posto in opera come proprio del Tuono dipendente G, conforme viene chiaramente indicato dal passaggio F 3♭ F 4♯ derivato dalla Cadenza D♭ 3 G 3♯ ad esso Tuono spettante, col quale si fa transito dalla terza alla quarta Battuta. E' mesto l'accompagnamento D♭ F A♭, perchè gli serve di base la quinta corda semidiminuita D♭ del Tuono derivato G. I suoni enarmonicamente minorati A♭, D♭ contenuti nel mentovato accompagnamento fanno comparire dotata di molta energia le corde artifiziali quarta B, sesta D del Tuono F per Terza minore, che formano la Terza maggiore e la Quinta dello accompagnamento susseguente G B D.

Passa

Passa il Basso continuo dalla sesta alla settima Battuta in una maniera assai compassionevole, movendosi da D a Db, cioè a dire relativamente al Basso fondamentale Bb dalla Terza maggiore alla semidiminuita. Egli è chiaro, che l'immediato paragone colla Terza maggiore mette in pieno lume la fievolezza della Terza semidiminuita. Nella stessa Battuta settima il primo Violino si trasferisce da Bb a B, il qual passo di sua natura risentito si ode qui con più veemenza pel confronto armonico di B con Db toccato dal Basso continuo, al quale si riferisce in Sesta più che superflua. Merita di essere notato nel detto Basso continuo

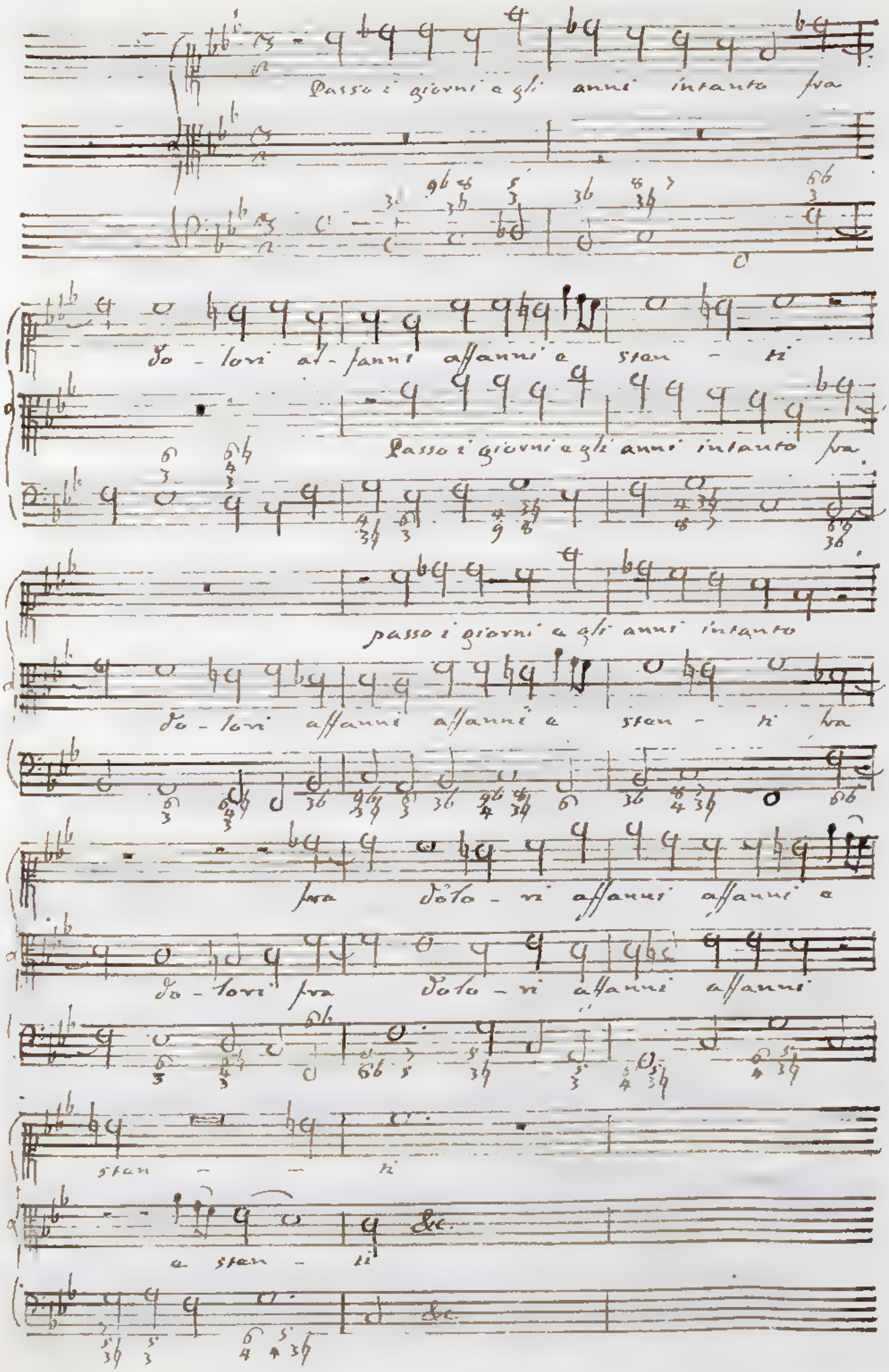


continua il movimento di Quarta più che diminuita all'ingiù Ab C dalla ottava alla nona battuta. La tristezza del suono antecedente Ab Terza semidiminuita di 7 dà maggiore spirito alla settima corda artificiale C Terza maggiore di C. Nel fine della nominata battuta nona si prepara coll'accompagnamento dolente 7 Ab C la Sesta semidiminuita Ab, che in qualità di dissonanza insieme colla Quarta 7 si aggiunge al susseguente accompagnamento artificiale C E G per Terza maggiore. Va qui ripetuto quello, che in pari circostanza ho detto della Sesta semidiminuita nel precedente paragrafo. Canta il Soprano nel principio della battuta undecima la voce Db, la quale giunge malinconica al sensorio, e per la memoria del suono B poco davanti toccato dal primo Violino, e perchè si unisca armonicamente ai suoni E, Bb, che entrano nella formazione dell'accompagnamento consonante per rappresentanza E G Bb, ai quali si riferisce in Settima più che diminuita, in Terza semidiminuita. Si muove poscia dal Soprano il passo Db E di Seconda più che superflua all'insù, ed ottiene l'effetto; che la mestizia della sesta corda Db enarmonicamente minorata faccia via più spiccare l'energia della settima corda artificiale E. La duodecima battuta è composta dai due accompagnamenti Ab C 7, Bb Db G, i quali si usano come spettanti al Tuono derivato C, relativamente a cui il passaggio fondamentale 7 $\overset{5}{3b}$ G $\overset{5b}{3b}$ si trasferisce dalla quarta alla quinta corda. L'esattezza del Sistema di melodia C, 7, G del nominato Tuono apertamente dimostra, che nell'accompagnamento G Bb Db la Quinta semi diminuita Db cantata dal soprano deve riuscire assai lagrimevole. Il carattere misto dell'addotto esempio ora tristo, ed ora risentito è molto confacente allo stato di un'Amante, che afflitta e smaniosa va in traccia del caro oggetto, da cui teme di essere abbandonata.

§ 19. La Poesia dell'esempio secondo contenuto nel Duetto Troppo dura è la mia sorte di Monsignore Steffani richiedeva, che il celebre Autore si servisse di uno stile assai malinconico.

Passo i giorni, e gli anni intanto
In dolori, affanni, e stenti.

Si usano frequentemente gli accompagnamenti per Terza semidiminuita 7 Ab C, Bb Db 7, questo come spettante a


Passo i giorni e gli anni intanto fra
do - lori af - fanni affanni e stan - ti
Passo i giorni e gli anni intanto fra
passo i giorni a gli anni intanto
do - lori affanni affanni e stan - ti fra
fra dolo - ri affanni affanni e
do - lori fra dolo - ri affanni affanni
stan - - ti
a stan - ti
&c.
&c.

al Tuono F, e quello ora come proprio del Tuono F, ed ora come proprio del Tuono C amendue per Terza minore. Riescono tutti tristi quei passi di melodia, che da un suono dell'accompagnamento precedente si trasferiscono alla Terza semidiminuita Ab, ovvero Db dai nominati accordi F Ab C, Ab Db F. Di tal genere sono i movimenti C Db nella prima Battuta da C Quinta di F a Db Terza semidiminuita di Bb, C Ab nella Battuta terza da C Ottava dell'accordo C^{5}_{3} ad Ab Terza semidiminuita di F, i quali movimenti sono tutti e due dal Soprano eseguiti. Adopra due volte Monsignore Steffani nella Battuta decima, e duodecima l'accompagnamento Ab C Eb come appartenente al Tuono D derivato da C per Terza minore, conforme viene chiaramente manifestato dai passaggi $Ab^{5\,6}_{3}$ $G^{5}_{3\natural}$, $G^{5}_{3\natural}$ $Ab^{5\,6}_{3}$, che relativamente al detto Tuono F si trasferiscono dalla quinta corda alla quarta, dalla quarta corda alla quinta. Veggasi ciò che ho scritto nell'antecedente paragrafo della maestria dell'accordo Ab C Eb, qualora si pone in opera nella mentovata figura. Simile a $G^{5}_{3\natural}$ $Ab^{5\,6}_{3}$ si è il passaggio $C^{5}_{3\natural}$ $Db^{5\,6}_{3}$ nella prima Battuta, l'uno de' quali spetta al Tuono C, e l'altro al Tuono F entrambi per Terza minore considerati unitamente, ed in corpo coi loro derivati. Quei passi di melodia, che si muovono da un suono dell'accompagnamento antecedente verso la base Ab, Db degli accordi $Ab^{5\,6}_{3}$, $Db^{5\,6}_{3}$ nel sopraddetto modo usati, si odono lagrimevoli. Godono di sì fatta prerogativa i passi fondamentali del Basso continuo C Db, C Ab, G Ab nelle Battute prima, decima, e duodecima. Si pratica altre tre fiate l'accompagnamento Db F Ab nel suo derivato F Ab Db. Gli accordi precedenti lo fanno credere naturalmente proprio del Tuono F nelle Battute seconda e ottava, ma non così i conseguenti, relativamente ai quali si giudica fondato sulla seconda corda artifiziale del Tuono C. Nella Battuta nona gli accordi antecedenti, e susseguenti dimostrano, che l'accompagnamento F Ab Db conviene artifizialmente al Tuono C per Terza minore. Stimo qui superfluo il ripetere la avvertenza fatta (§ 18.) intorno la seconda corda artifiziale semidiminuita Db del Tuono C per Terza minore. Come avente per base la seconda corda artifiziale semidiminuita Gb del Tuono F per Terza minore viene usato nella

quinta

quinta Battuta l'accompagnamento Gb Bb Db, il quale fa nell'orecchio una impressione straordinariamente compassionevole; perchè col suo mezzo si modula dal Tuono C al Tuono F ambedue per Terza minore, ponendo in opera il passaggio C $^{5}_{3b}$ Bb $^{6b}_{3b}$, che molto di rado addiverrà di incontrare nelle musiche composizioni. Se nello accennato cangiamento di Tuono si sperimenterebbe flebile il B molle naturale Db, quanto più riuscirà tale l'artificiale Gb, a cui si trasferisca il Contralto con un passo sommamente patetico C Gb di Quinta più ~~che~~ semi diminuita all'insù . . . .

Agli accompagnamenti consonanti succedono i dissonanti, nei quali hanno luogo i B molli, di cui parliamo. Il suono Db si aggiunge in qualità di Nona semidiminuita all'accompagnamento C E G artificialmente proprio del Tuono F una volta nella Battuta prima, e due volte nella Battuta settima. Replicatamente nella Battuta quarta si accoppia la Nona semidiminuita Ab coll'accompagnamento artificiale G B D competente al Tuono C. Riuscendo patetica la Nona minore unita ad un accompagnamento fornito di base giusta, massimamente quando sia per Terza maggiore, egli è cosa chiara che nel nostro caso le None semidiminuite Db Ab si sentiranno lagrimevoli, andando congiunte cogli accompagnamenti per Terza maggiore C E G, G B D, le cui basi C, G non patiscono alterazione.

§ 20. Innoltrandoci dal Tuono F al Tuono Bb chiamato per Terza minore, incontriamo in maggior misura; e perchè trae la sua origine dai tre accompagnamenti per Terza semidiminuita F Ab C, Bb Db F, Eb Gb Bb; e perchè in tutti quattro gli accordi fondamentali Ab C Eb, Db F Ab, Gb Bb Db, C Eb Gb, che prende in prestanza dai Tuoni derivati, ci entrano i B molli armonicamente calanti Ab, Db, Gb. Si aggiungano a questi gli accompagnamenti artificiali, che ammettono i nostri B molli. Il Tuono Bb accetta come sua seconda corda artificiale il suono semidiminuito Cb, il quale ha luogo nel solo accompagnamento assai mesto Cb Eb Gb. Le corde artificiali accresciute quarta E, sesta G, settima A si uniscono coi B molli Ab, Db, Gb

nei

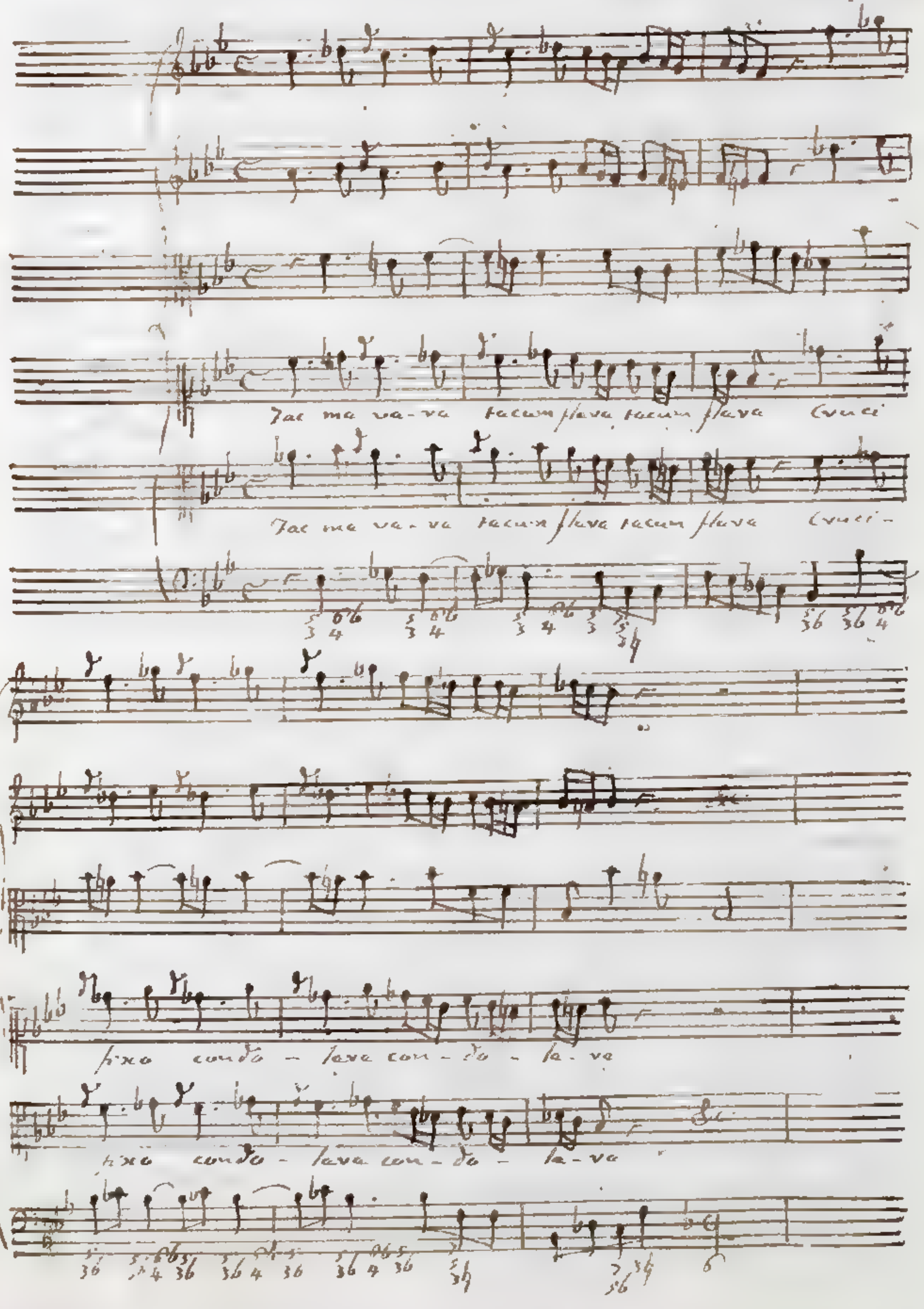
nei sottoposti accompagnamenti, che nel tempo stesso riescono veementi per motivo dei suoni artificiali aumentati, compassionevoli per motivo dei suoni decrescenti per un elemento enarmonico e G Bb Db, Db Z A, e Gb Bb, C e Gb.

Oltre a ciò i B molli, di cui si tratta, Ab, Db, Gb si accoppiano frequentemente in figura di dissonanza con varj dei nominati accompagnamenti parte naturali, e parte artificiali. Ab corrisponde in Settima semidiminuita a Bb, in Nona a Gb, in Nona semidiminuita a G; in Quarta calante ad Eb, in Quarta più che diminuita ad E, in Sesta semidiminuita a C, in Sesta maggiore a Cb. Compone Db con Eb Settima semidiminuita, con E Settima più che diminuita, con C Nona semidiminuita, con Cb Nona maggiore, con Ab Quarta, con A Quarta più che diminuita, con Z Sesta semidiminuita. Finalmente Gb si riferisce ad Ab in Settima minore, ad A in Settima più che diminuita, ad Z in Nona semidiminuita, a Db in Quarta, a Bb in Sesta semidiminuita. Le riflessioni, che anderò facendo sopra i seguenti esempj, riguarderanno principalmente gli accompagnamenti consonanti, e dissonanti, ed i passi di melodia, nei quali hanno posto le corde semidiminuite del Tuono Bb, cioè a dire le naturali Ab, Db, Gb, e l'artificiale Cb.

Si ricavano i due sottoposti esempj dallo Stabat Mater del Signor Giambatista Pergolese. Il primo è formato da due andamenti simili nei Tuoni Z, Bb chiamati per Terza minore. Tutti gli accompagnamenti adoprati sono di Terza semidiminuita e Quinta $^{5}_{3b}$, cioè a dire compassionevoli, eccettuati due C $^{5}_{3b}$, Z $^{5}_{3b}$ imperfetti in grazia della Cadenza, i quali per altro la Settima minore aggiunta fa divenire patetici. La Appoggiatura, Db che discende in C, Gb che discende in Z, sono Seste semidiminuite dissonanti, che si uniscono, quella collo accompagnamento Z $^{5}_{3b}$, questa collo accompagnamento Bb $^{5}_{3b}$. Meritano bene di essere osservati relativamente al Tuono Z i suoni Gb Eb toccati nello stesso tempo ca... ...ro di spezzatura dal Basso continuo, e dalla Violetta. I detti suoni, che non appartengono alla armonia fondamentale, assumono il titolo in riguardo al Tuono Z

di:

di corda artificiali seconda, e settima. Ora la seconda corda artificiale Gb, che si usa solamente nelli accompagnamenti Gb Bb Db e ne' suoi derivati; non si conosce mai armonicamente colla settima corda artificiale A: bes



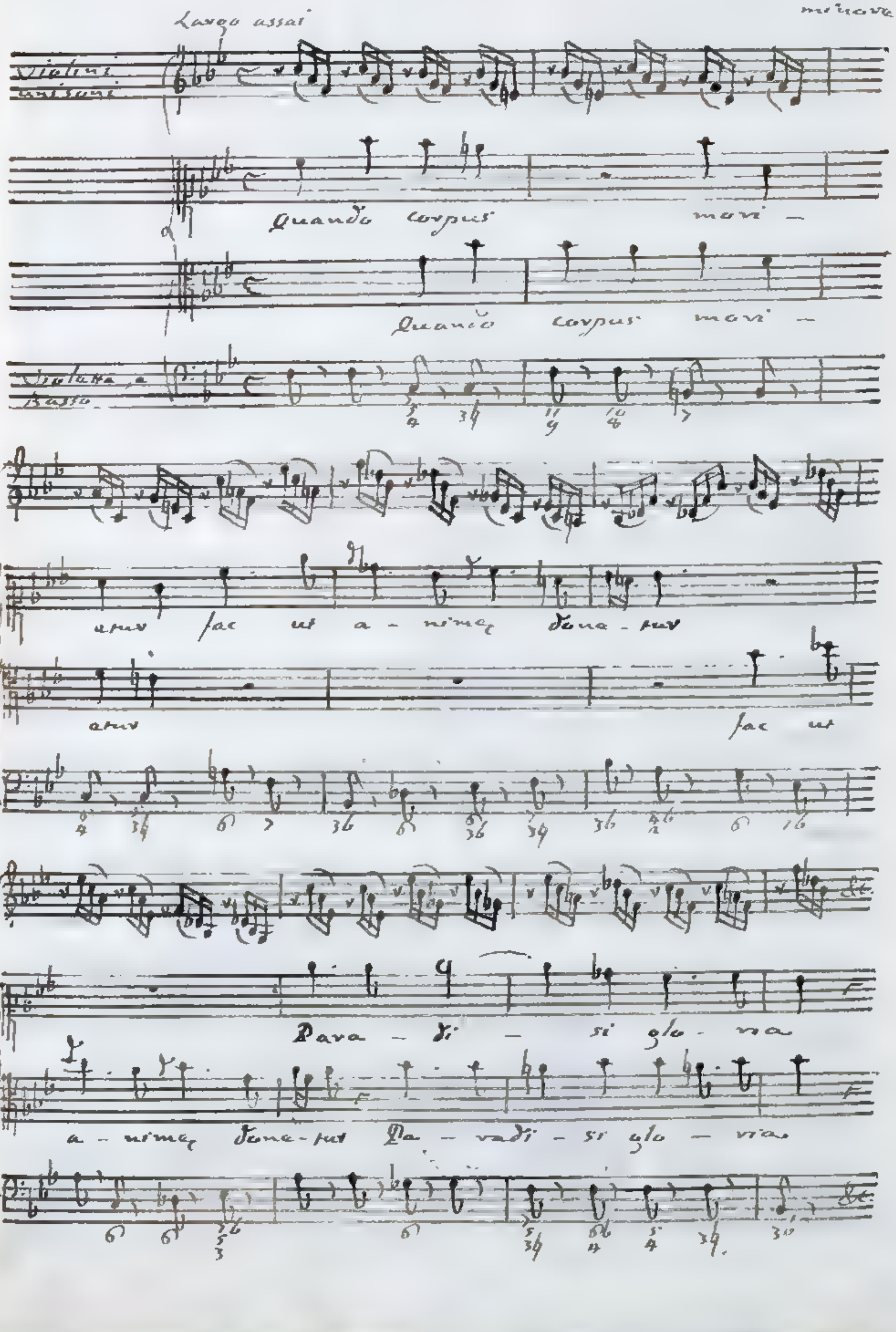
Per salvare adunque il passo del nostro Autore, G♭ non va considerata come seconda corda artifiziale armonica del Tuono F, ma piuttosto come una di quelle voci alterate, delle quali ho fatto (Cap. 6. S. 12.) distintamente parola. Si introduce essa, acciocchè il susseguente movimento G♭ F del Basso continuo, imiti li antecedente D♭ C del Soprano. In altra maniera altresì si può l'accennato passo giustificare, supponendo lo accompagnamento F $\overset{5}{3}$ 6, che immediatamente precede e seguita i suoni G♭ e, proprio del Tuono B♭ per Terza semidiminuita, ed attribuendo i predetti suoni al Tuono medesimo, relativamente a cui hanno il nome di sesta corda naturale, di quarta o sia undecima corda artifiziale, le quali si congiungono insieme ne' due accompagnamenti e G♭ B♭, C e G♭, e ne' loro derivati. Il suono G♭ si ode sommamente lagrimevole pel confronto del suono e, che nello stesso tempo fa sentire la Violetta, il quale si riferisce a G♭ nelli intervallo alterato di Sesta più che superflua, che è divenuta tale per lo scemamento di G♭. Delle consimili riflessioni si facciano intorno le voci C♭ A, che nel medesimo tempo cattivo di sperzatura si toccano dal Basso continuo e dalla Violetta nella Battuta quarta, e quinta. La voce C♭ dee considerarsi o come un suono alterato usato nel Tuono B♭, o come sesta corda naturale del Tuono e♭, a cui la modulazione si trasferisce. I molti B molli enarmonicamente minorati, i quali con dolente aspetto pervengono sempre alle orecchie, sono grandemente adattati alla espressione delle parole

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere.

Il secondo esempio suggerì per varj Tuoni. Io farò delle avvertenze sopra quei luoghi, che appartengono al Tuono B♭ per Terza semidiminuita. La serie degli accompagnamenti D♭ $\overset{6}{3}$, e♭ $\overset{5}{3}$ 6, F $\overset{5}{3}$ contenuti nella Battuta quarta, a cui corrisponde il Basso fondamentale B♭ $\overset{5}{3}$ 6, C $\overset{5\,6}{3}$, F $\overset{5}{3}$, dinota che li accompagnamenti C e♭ G♭ di Terza minore e Quinta semidiminuita si usa come proprio del Tuono F derivato dal Tuono B♭, di cui facciamo parola. Essendo giusto nel detto Tuono

F

F, il Sistema di melodia F, B♭, C; egli è chiaro che G♭ Quinta semidiminuita di C ha da riuscir lamentevole. Nella Battuta settima si fa transito dal Tuono A♭ al Tuono B♭, l'uno detto per Terza maggiore, e l'altro per Terza minore



minore, le scale dei quali differiscono in ciò; che quella del primo Tuono si serve di G, e quella del secondo di G♭. Ora un tal suono appunto toccato dal Basso continuo c'ammonisce della predetta mutazione di Tuono, e per questo motivo si ode più mesto del consueto. Il versetto, di cui ho trascritta una porzione, contiene in se stesso un misto di lugubre, e di supplichevole, ed è valevole a risvegliare negli animi la compassione.

§ 22. Al Tuono B♭ mentovato nello antecedente Paragrafo, continuando il cammino verso i B molli, succedono ordinatamente i Tuoni parimente detti per Terza minore E♭, A♭, D♭ &c., fra i quali solamente il primo è fondato sopra un tasto, che ritiene il suo vero nome. Non così gli altri, a cui servono di base i tasti, che propriamente si denominano G♯, C♯ &c. Per un tale motivo io mi ristringerò a fare alquante riflessioni intorno al solo Tuono E♭. Il Sistema di melodia del Tuono per Terza minore, che ha per base il tasto nero medio fra D ed E, si può esprimere in due differenti maniere, cioè E♭ A♭ B♭, D♯ G♯ A♯. La prima maniera fa comparire giusta la corda prima E♭, quinta B♭, e calante la quarta A♭. La seconda maniera ci vorrebbe persuadere, essere crescenti le corde prima D♯, quinta A♯, e giusta la quarta corda G♯. L'orecchio frattanto crederà giuste le corde di maggiore importanza prima e quinta, e decrescente la quarta corda men più eguale; piuttosto che giudicare esatta questa, e quella aumentata. Si cavi la conseguenza, che il nominato Sistema di melodia, come pure il Tuono fondato sulla prima corda di esso Sistema amano di essere dinotati con lettere dal B molle modificate. Ascendendo per una Quarta, ci si presenta il tasto nero fra G ed A, al quale corrisponde un Sistema di melodia, che riceve la doppia espressione A♭, D♭, E♭; G♯, C♯, D♯. L'espressione per B molle dimostra calanti le corde prima e quarta, ed intatta la quinta corda. Tutto allo opposto l'espressione con Diesis indica giuste le corde prima e quarta; e crescente la quinta. Essendo le corde prima e quarta superiori alla quinta e per numero, e per dignità, atteso che la prima corda è più perfetta della quinta; predilige il sensorio l'espressione per Diesis: il che molto

più

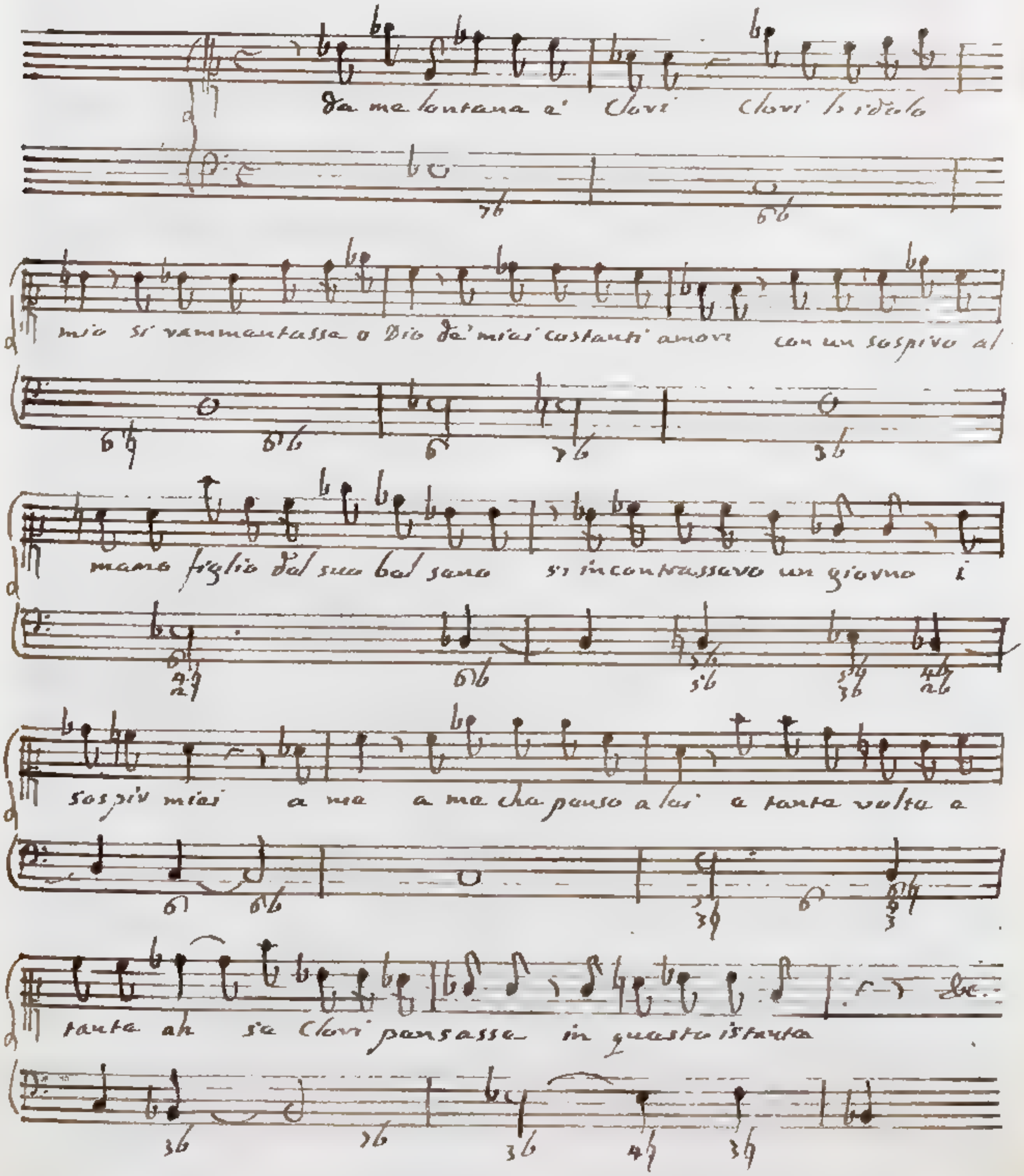
più accaderà seguitando a montare per Quarte, ed innoltrandoci alla considerazione dei Tuoni per Terza minore Db, C#; Gb, F# &c., i quali congruamente si segnano coi Diesis, e forzatamente coi B molli.

Alle due corde esatte prima Eb, quinta Bb del Sistema di melodia del Tuono Eb per Terza minore corrispondono i noti accompagnamenti di Terza semi-diminuita con Quinta. La quarta corda decrescente Ab riceve l'accompagnamento Ab Cb Eb di Terza minore e quinta crescente. Riesce questo assai mesto; perchè l'orecchio capisce, che l'aumentazione della Quinta Ab Eb, e la semi-superfluità della Terza Cb Eb traggono l'origine dallo scemamento dei suoni Ab, Cb. Ai tre descritti principali accompagnamenti si aggiungano i quattro sottoposti, che il nostro Tuono Eb prende in prestanza dai Tuoni derivati, ~~Gb Bb Db, Cb Eb Gb~~ Db F Ab, Gb Bb Db, Cb Eb Gb, F Ab Cb, in ognuna dei quali hanno luogo due B molli enarmonicamente diminuiti. Appartengono altresì, ma in qualità di artificiali, al Tuono Eb gli accompagnamenti Fb Ab Cb, che ha per base la seconda corda artificiale Fb, e consta di tre voci semi-diminuite; D F Ab, Gb Bb D, C Eb Gb, Ab C Eb, A Cb Eb, F A Cb, nei quali le corde artificiali quarta A, sesta C, e settima D si accoppiano con uno di quei B molli, di cui presentemente si tratta. I sei ultimi accompagnamenti hanno un carattere, che partecipa del risentito per cagione delle corde artificiali aumentate quarta, sesta, e settima, e del malinconico per cagione dei B molli decrescenti per un elemento enarmonico. Finalmente i suoni Ab, Db, Gb, Cb possono venire ad uso in figura di dissonanza. Ab è Settima semi-diminuita di Bb, Nona di Gb, Nona semi-diminuita di G, Quarta calante di Eb, Sesta maggiore di Cb, Sesta semi-diminuita di C. Db forma Settima semi-diminuita con Eb, Nona con Cb, Nona semi-diminuita con C, Quarta con Ab, Quarta più che diminuita con A, Sesta semi-diminuita con F, Sesta maggiore con Fb. Corrisponde Gb in Settima minore ad Ab, in Settima più che diminuita ad A, in Nona semi-diminuita ad F, in Quarta a Db, in Quarta più che diminuita a D, in Sesta semi-diminuita a Bb. Per ultimo Cb si riferisce a Db in Settima minore, a D

in

in Settima più che diminuita, a B♭ in Nona semi-diminuita, a G♭ in Quarta, ad E♭ in Sesta semi-diminuita.

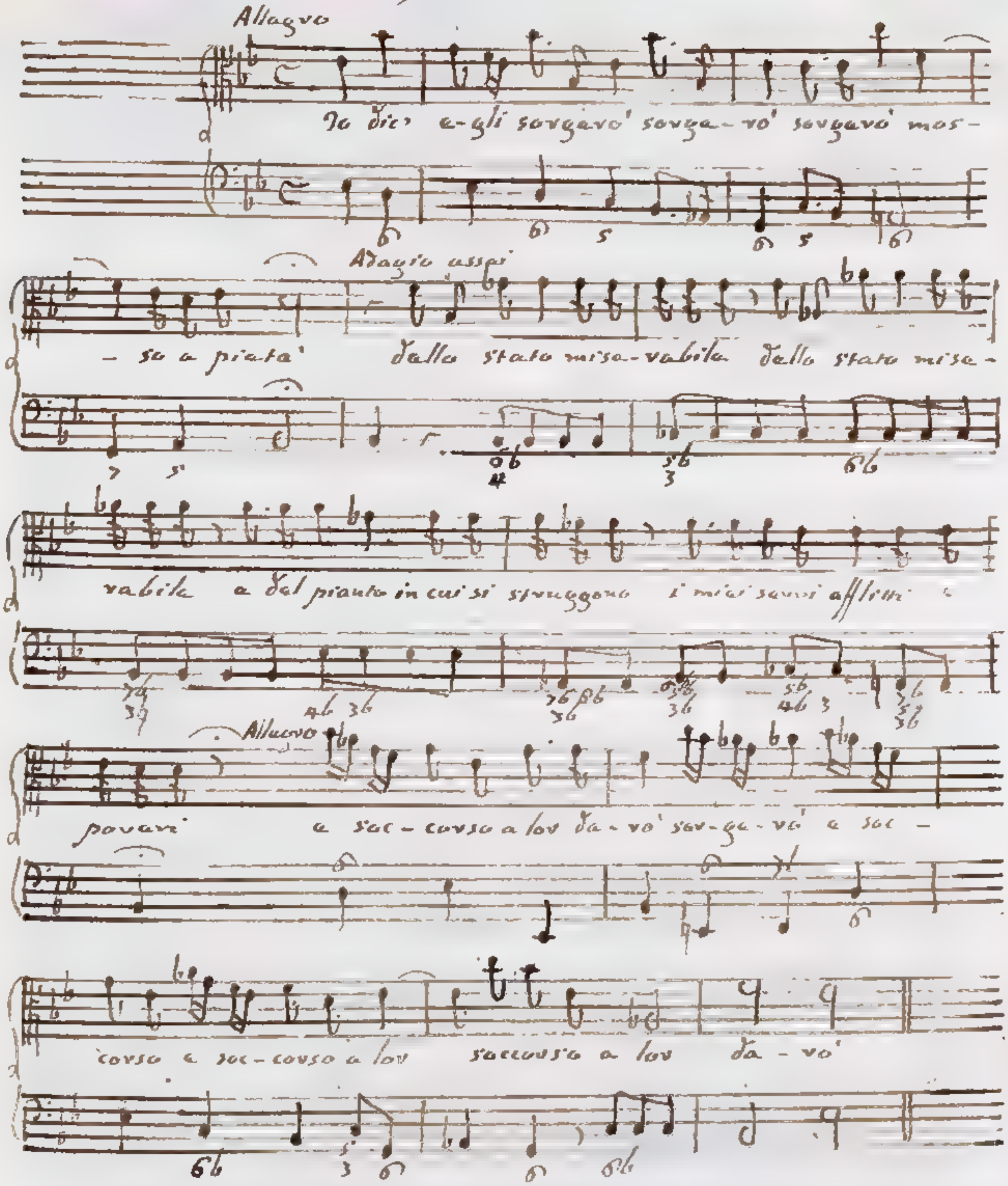
§ 23. La Cantata Al fin m'ucciderete o miei pensieri del Signore Scarlatti il vecchio mi somministra per primo esempio una porzione di Recitativo sommamente patetica, la quale si raggira sempre per Tuoni, che richiedono molti B molli. Vi scoprirà il Lettore i Tuoni A♭ per Terza maggiore, C, F, B♭, E♭ per Terza minore. All'ultimo di questi Tuoni, cioè a dire ad E♭, che cade presentemente sotto la nostra considerazione, appartiene



appartiene la battuta settima. Nello atto che la cantilena si trasferisce dal Tuono Bb allo Eb, si pone immantinente in opera l'accompagnamento D 3 Ab Cb di Terza minore, Quinta semidiminuita, e Settima più che diminuita. Riesce molto flebile nel principio della settima battuta il passo Bb Cb, che muove il Soprano da Bb Ottava dello accompagnamento Bb $^{5}_{3}$8 a Cb Settima più che diminuita dello accompagnamento D $^{7b}_{5b\,3}$. La voce Cb perviene allo orecchio compassionevole; perchè produce cangiamento di Tuono, richiedendo il Tuono antecedente Bb per Terza minore la voce C; e perchè è Settima più che diminuita di D settima corda artificiale del Tuono Eb per Terza minore. L'aumentazione della settima corda artificiale D serve a far comparire via più languida la sesta corda semidiminuita Cb. Al passaggio Bb $^{5}_{3}$6 D $^{7b}_{5b\,3}$ segue l'altro D $^{7b}_{5b\,3}$ Eb $^{5b}_{3}$6, specie di Cadenza che si trasferisce dalla settima corda artificiale allo ottava. Dallo accompagnamento Eb $^{5b}_{3}$6 canta il Soprano la Terza semidiminuita Gb. Al detto accordo Eb $^{5b}_{3}$6 si aggiunge poscia la Settima semidiminuita Db, che si colloca nel Basso continuo, e si tocca parimente dal Cantante nel principio della ottava battuta, ascendendo ad essa col movimento malinconico Bb Db. E qui finisce il mio esame, tornando il Signore Scarlatti al Tuono Bb per Terza minore, conforme viene manifestamente indicato dal susseguente accompagnamento C $^{6b}_{3}$6 al mentovato Tuono artificialmente spettante.

§ 29. Mi viene suggerito il secondo esempio da un bellissimo versetto del Salmo undecimo del Signor Benedetto Marcello. Il Tuono Eb per Terza minore non esprime solamente la miseria dei bisognosi, ed il pianto dei poveri, perchè mesto di sua natura; ma ancora perchè il confronto col Tuono Eb per Terza maggiore, da cui viene preso in mezzo, rende più manifesta una tale mestizia. Si principia con un tempo allegro nel Tuono Eb per Terza maggiore. Il tempo allegro ed il Modo per Terza maggiore sono confacenti per esprimere la parola di Dio Io dirò agli sorgerò. Dopo ciò affine di rappresentare lo stato miserabile, ed il pianto dei poveri abbandonati, ed afflitti; si muta il tempo in adagio assai, e considerando l'accompagnamento Bb $^{5}_{3}$ comune ai due Tuoni Bb, Eb per Terza maggiore come proprio di questo ultimo

Tuono



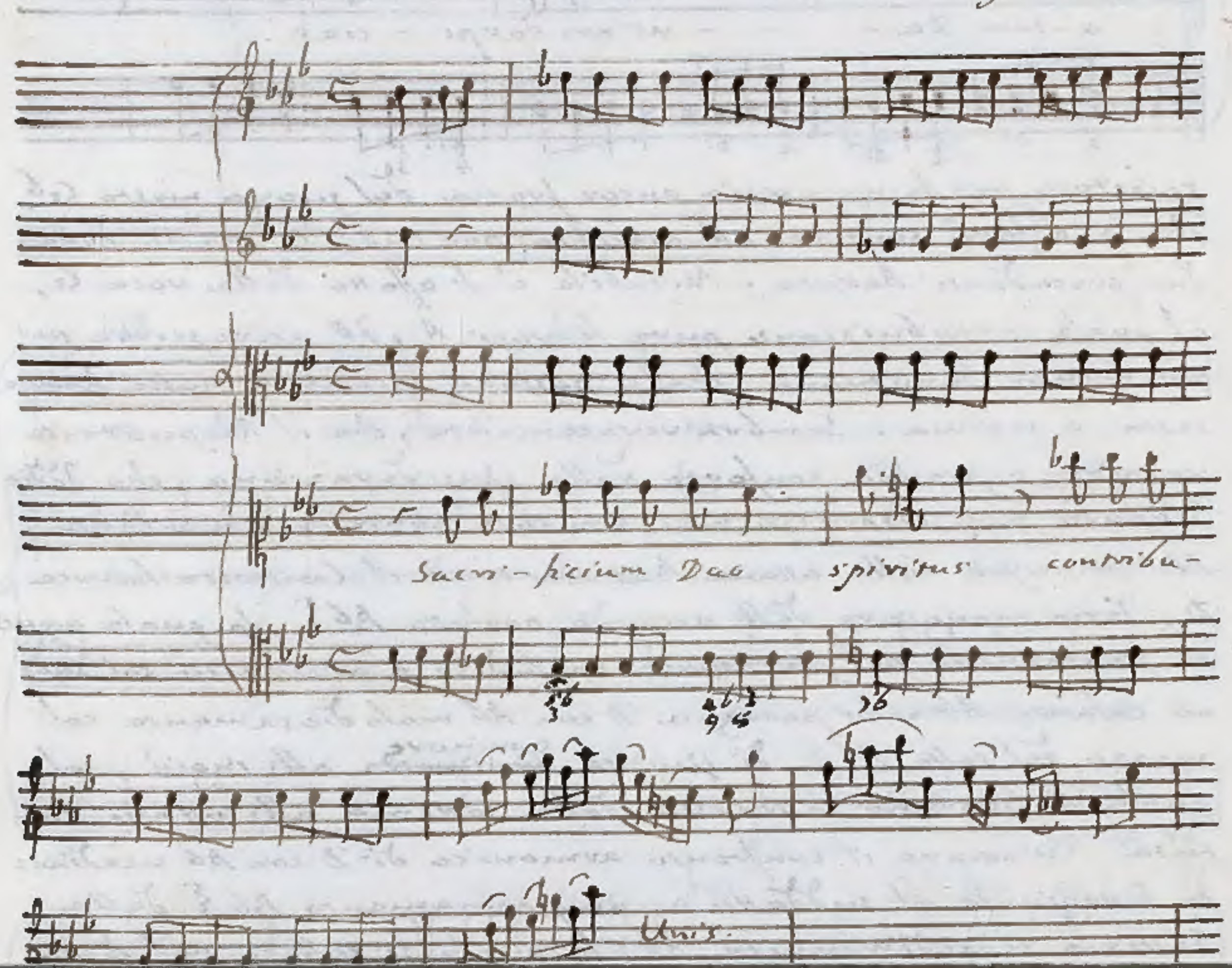
Tuono, si fa da esso transito al Tuono E♭ per Terza minore. Si ode dolente assai il passo melodico B♭ G♭ di Sesta semidiminuita alli tasti, da B♭ corda fondamentale dell'accompagnamento B♭ $3\,5$ a G♭ Terza semidiminuita dall'accompagnamento E♭ $\frac{5\flat}{3\flat}$. In cambio di E♭ nel Basso continuo si ripone B♭ $\frac{6\flat}{4\flat}$, a cui G♭ corrisponde in Sesta semidiminuita; e quindi il nostro intervallo in doppia guisa si sottopone al giudizio del senso, e come melodia, e come armonia. All'accompagnamento B♭ $\frac{6\flat}{4\flat}$

Bb $^{6\,6}_{4\,6}$ succedono nella Battuta sesta, i due Cb $^{5\,6}_{3\,6}$ Cb $^{6\,6}_{3\,6}$, quello preso in prestanza dai Tuoni derivati, e questo strettamente proprio del Tuono Eb per Terza minore. Nella serrendo i passi fondamentali di Terza all'ingiù Eb $^{5\,6}_{3\,6}$ Cb $^{5\,6}_{3\,6}$, Cb $^{5\,6}_{3\,6}$ Ab $^{5\,6}_{3\,6}$, da cui dipendono gli usati dal Basso continuo Bb $^{6\,6}_{4\,6}$ Cb $^{5\,6}_{3\,6}$, Cb $^{5\,6}_{3\,6}$ Cb $^{6\,6}_{3\,6}$, per determinare a qual Tuono derivato appartenga l'accompagnamento Cb $^{5\,6}_{3\,6}$, seguita assolutamente la natura della corda sesta Cb, terza o sia decima Gb del Tuono Eb per Terza minore, che ne formano la base, e la Quinta. Nel Modo per Terza minore la corda terza, e sesta calano per un Semituono minore, e si sperimentan patetiche. Nel Tuono Eb, di cui parliamo, patiscono in oltre una diminuzione enarmonica, e perciò riescono lamentevoli. Le cose dette ci insegnano, che dee sentirsi assai dolente il movimento derivato di melodia Bb $^{6\,6}_{4\,6}$ Cb $^{5\,6}_{3\,6}$, col quale si trasferisce il Basso continuo dalla quinta alla sesta Battuta. Gittando l'occhio sulla Battuta settima, si vede primieramente aggiunta all'accompagnamento autentico per Terza maggiore Bb $^{5}_{3}$ la Settima semidiminuita Ab. Lo stesso suono diviene poscia Quarta calante di Eb, che si risolve nella Terza semidiminuita Gb. Le nominate voci meste si pongono in bocca dell'Alto, affinchè il suo canto risvegli negli animi la compassione. I primi tre quarti della Battuta ottava spettano al Tuono subordinato Cb detto per Terza maggiore. La scala del Tuono principale Eb per Terza minore contiene il suono F, che nella scala del nominato Tuono Cb riceve la modificazione di uno de' nostri B molli. Questa voce modificata, che riesce assai patetica, si fa tosto sentire risolvendo in essa la Nona Gb unita all'accompagnamento Fb $^{5\,6}_{3\,6}$, la cui Terza maggiore Ab $^{6\,6}_{3\,6}$ si colloca nel Basso continuo. Trasformasi poi Fb prima in Settima minore di Gb resa più trista dal paragone con Bb toccato dal Basso continuo, a cui si riferisce in Quinta ~~semi~~ picciola diminuita; ed indi in Quarta di Cb. Una tal dissonanza viene risolta dal Signor Marcello col discendere in Eb Terza semisuperflua di Cb. Il Tuono Cb comunemente chiamato per Terza maggiore si conta nel numero di quelli, che vogliono usarsi in figura di

subordinati

subordinati, e non di principali. Il tasto bianco immediatamente inferiore a C si denomina propriamente B, ed impropriamente Cb. Se il detto tasto si assegnerà per fondamento ad un Tuono principale per Terza maggiore, verrà questo giudicato piuttosto B che Cb; imperciocchè la scala di B contiene cinque suoni giusti, e fra essi que' tre, che compongono il Sistema di melodia, e due soli suoni crescenti per un elemento enarmonico; laddove la scala di Cb è formata da cinque suoni scemati enarmonicamente comprendenti i tre, onde consta il Sistema di melodia, e da due soli suoni giusti. Termina il tempo Adagio assai coi due accompagnamenti A $^{5b}_{3b}$ di Quinta ~~diminuita~~ minore, Terza, e Settima più che diminuita, Bb $^{5}_{3}$ di Terza maggior e Quinta, a cui si aggiunge la Quarta, che in essa Terza risolvesi. Sì fatti accompagnamenti convengono al Tuono Cb per Terza minore, e formano quella Cadenza, che si muove dalla quarta corda artificiale verso la quinta. Il suono A toccato dal Basso continuo si ode straordinariamente risentito, e pel passo fondamentale melodico CbA di Terza più che diminuita all'ingiù mosso dalla Parte stessa, e perchè è quarta corda artificiale, e perchè col suo mezzo si modula dal Tuono Cb per Terza maggiore al Tuono Cb per Terza minore. La veemenza della corda A infievolisce maggiormente la voce Cb cantata dall'Alto, e la rende atta alla espressione della parola afflitti.

Posta in esecuzione la descritta Cadenza, si restituisce la cantilena al Tuono Cb per Terza maggiore, e torna a camminare velocemente, così richiedendo il sentimento a soccorso a lor darò.

Si a s. Ed eccomi giunto al termine del mio lungo lavoro, che mi ha costato l'applicazione di molti e molti anni. Io certo ho procurato di non tralasciare cosa alcuna, che sia di qualche importanza; ingegnandomi di porla nel suo vero lume, e di rendere quelle ragioni, che mostrino il perfetto accordo fra la pratica, e la teorica. Come io ci sia riuscito, ne lascio ai dotti e discreti Lettori il giudizio.

più che diminuita spiccherà maggiormente una tal qualità, e che per conseguenza sarà moltissimo adattata alla espressione della parola contribulatus. Si adopra li accompagnamento A C Eb Gb come appartenente al Tuono Bb per Terza minore, da cui si fa transito al Tuono Bb per Terza maggiore nella quinta Battuta. Alla metà della stessa Battuta si restituisce il celebre Autore al Tuono principale Eb per Terza maggiore. Canta quivi il Soprano la nota naturale G suono lieto, perchè Terza maggiore dello accompagnamento fondamentale Eb $3^{5\,6}$, il quale nasce